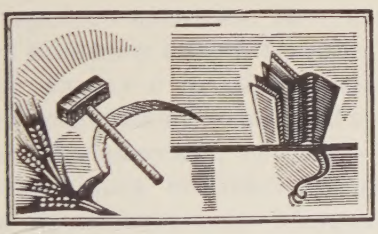
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



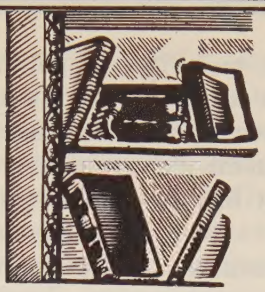
КНИГА ДЕВЯТАЯ

СЕНТЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 5/IX

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ПРОЛЕТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Литература рабочего класса молода, но история ее не бедна. Процесс исторического развития класса получил в пролетарской литературе как в особенной форме его общественного бытия многообразное и органическое выражение. На каждом этапе борьбы рабочего класса происходила ломка литературных форм, смена одних литературных методов другими, могущими более полно, более развернуто выразить действительность пролетариата и диалектику его движения в общественном процессе.

Превращение пролетариата из класса в себе в класс для себя нашло свое преломление и в пролетарской поэзии. В годы первой революции и нового подъема рабочего движения перед войной и второй революцией оформился первый пролетарский литературный отряд. Уже тогда вместо грустной песни бессилия и угнетенного труда зазвучало ярко политическое художественное слово в «Звезде» и «Правде».

Октябрьская революция выдвинула новые задачи. Пролетариат вступил на путь борьбы за социализм как класс-гегемон. Гигантское расширение и изменение рамок деятельности класса объективировало новый метод творчества пролетарского писателя. Монументальным памятником этой эпохи великих боев молодого класса осталась в пролетарской литературе «поэзия рабочего удара» с ее индустриально-космическим размахом. Однако конкретное содержание классовой практики уже на рубеже 21—22 годов превращало космическую поэзию в тощую абстракцию, в патетический поток, оторванный от действительности.

Первый этап нэпа противопоставил абстрактному пафосу — трезвый расчет, романтическому натиску — внимание к мелочам, сокрушению — осторожный отбор человеческого материала, доставшегося от старого. Наступила эпоха починки и обучения, и она определила развитие новых методов, снявших литературный путь предшествующего периода. К сожалению, историческое значение борьбы старого ВАППа и старой «Кузницы» как специфического *литературного* выражения перелома и сдвига классового сознания от военного коммунизма к нэпу у нас не выяснено. Господствует догматическое и *внеисторическое* представление о смене романтизма реализмом как о выходе пролетарской литературы на самостоятельный, освобожденный от иноклассовых влияний

путь развития. Но в таком случае логически следует, что и отрезок нэпа между 1921 г. и пятилеткой социалистической реконструкции является пределом исторических целей пролетариата. Ведь именно совокупностью социально-экономических процессов этого периода объясняются бытовизм и натурализм, гегемония прозы над прежним диктатором — поэзией, психологизм, победа Толстого и Достоевского над Уитменом и Верхарном. Провозглашение реалистических тенденций, притом в наивном понимании, основой основ пролетарского стиля так же метафизично, как и объяснение их литературной реакцией, выражением на поэтическом языке какого-то регрессивного сдвига в сознании художников рабочего класса.

Литература перестраивалась, потому что этой перестройки непосредственно требовали новые общественные условия.

Но то, что здорово в одно время, для другого оказывается вредным. Необходимо понять, что возведение в догмат, провозглашение платформой пролетарского писателя художественного метода, обусловленного первым периодом нэпа, недостаточно в перспективе литературного развития.

Когда идеологические кризисы и бытовые явления еще только оформлялись и определялись, пролетариат должен был подвергать их сравнительной (между прошлым и настоящим) оценке. Отсюда закономерно было внимание к лишнему и переходному человеку, проблемам любви, индивидуальным шатаниям, бытовым тревогам. Исторически было правомерно отображательство, разумеется, не переходящее в антипролетарский объективизм. Оно было законно, поскольку в нем выражалось стремление пролетариата учесть врагов и возможных друзей, еще раз взвесить, что надо ломать, а что сохранять, осознать происходящую ломку.

Современный период ставит новые задачи, требует нового способа решения старых проблем. Реконструктивный период пролетарской революции и связанное с ним изменение общественной атмосферы требует и нового осознания действительности.

Недостатки наивного отображательства сказываются теперь в полной мере. Метод наивного реализма угрожает писателю потерей связи с практикой класса, с его сегодняшним действием. Он диктует пассивно-созерцательное отношение к действительности.

Со всем этим великолепно может уживаться практический оппортунизм, если огонь направляется на вторичные, на производные явления, если литература ограничивается прошлым в настоящем и не умеет открыть в настоящем будущее. Действительно-классовая позиция состоит в органической связи художественного метода со стратегией рабочего класса и большевистской партии на новом этапе революции.

Отчетные цифры плановых органов вскрыли огромные потенциальные силы, заложенные в природе нашего государства. Рост про-

мышленной продукции, обгоняющий предположения пятилетки, неслыханный темп коллективизации деревни, создание новых гигантов индустрии, социалистическое соревнование, непрерывное производство, культурный подъем — таковы факты величайшего напряжения рабочего класса, таковы показатели его воли и умения строить социализм. Пролетариат и партия превращают и самокритику и чистку в фактор строительства социализма. Значительный сектор пролетарской литературы ограничивается статическим созерцанием явлений действительности. Сущность нашего противоречивого развития, его динамика, его перспективы выхолощены отображателями, как революционная тематика в картинах ахровских маляров. Литература, управляемая дирижерами из «Налитпосту», часто проходит мимо крупнейших фактов действительности. У нас остаются в загоне те жанры, которые разрабатывались прошлой литературой, ее лучшими представителями в лучшие времена их классов — Гейне, Чернышевский, Бальзак, Вольтер.

Разумеется, мы не склонны думать, что, если в указке идеологов вчерашнего дня (сборник «Творческие пути пролетарской литературы») не нашлось места для существа пролетарской практики, литература не будет развиваться. Новые времена — новые песни. Как в свое время пролетарский писатель победоносно доказал троцкистам, что пролетарская литература есть, так и теперь он в большинстве случаев сумеет отыскать новые пути искусства, чтобы итти в ногу со своим классом. Объективный процесс развития определяет новые методы и новые жанры пролетарской литературы. Но дирижер есть дирижер, и ноты остаются рамками для оркестра. Поэтому обязанность коммунистической критики — предупредить писателя, стоящего на неправильном пути. Обязанность большевистской критики вскрыть социальную природу происходящего литературного процесса, облегчить роды новых жанров пролетарской литературы. Литература детерминирована социальным положением класса, но литературное произведение делается писателем, т. е. мы должны помнить, что люди в свою очередь делают историю.

Наивно-реалистический лагерь в пролетарской литературе отстает от истории пролетариата. Практика наивных реалистов в литературе, в лучшем случае, выражение непонимания нового этапа революции.

От идеалистической теории «непосредственных восприятий» Либединского и пресловутого воронско-ермиловского лозунга «живого человека» налитпостовцы перешли к шатаниям в критике. Замаскированная защита Сутыриным «Дикольче» на страницах «Литературной газеты», половинчатая критика Ермиловым мистика Новикова, замена социального анализа биологическими и фрейдистскими экскурсами в работах новоявленного марксиста Гроссмана-Рощина — такими фактами определяется практика идеологов наивно-реалистического течения в пролетарской литературе. В слепом увлечении наивно-реалистическим методом стираются классовые грани, и Ермилов надеется видеть Леонова и Федина

рядом с Фадеевым. Так тесно сплетаются методология и художественный метод. Логика теории подчиняет себе логику практики.

По старой памяти налитпостовцы дерутся с Полонским, Горбовым, Лежневым. Они не замечают, что их позиции уже во многом сблизились и перестали быть враждебными, их различия уже несущественны.

Лозунг «живого человека» объединяет их.

Преклонение перед психологическим методом обще и тем и другим.

Непонимание диалектической связи между литературой прошлого и искусством пролетариата роднит их.

Предпочтение эклектической методологии, противоставление эклектической окрошки из потебнианства, формализма и позитивизма диалектическому материализму скрепляет их железным обручем.

Пролетарское искусство чуждо романтическому отрыву от действительности. Но в одинаковой мере оно чуждо и наивно-реалистическому рабскому копированию настоящего.

Действительность должна предстать во всей полноте. Она должна быть выявлена в искусстве. Литература не должна бояться фактов, не должна бежать от проблем. Она должна быть философской и публицистической. Она должна отвоевать себе активное место в строительном движении пролетариата. Воспеть социалистический труд, поднять человека над кавалеровщиной, покончить с лермонтовщиной, айвазовщиной, баймаковщиной.

Эти «должно» не придуманные телеологические приказы. Их чувствует художник пролетарский и писатель, близкий пролетариату. Эпоха социалистической реконструкции детерминирует в литературе тот процесс, который стал основным в многообразных проявлениях общественного бытия пролетариата и социалистического отряда деревни.

Научному социализму не противоречит создание пролетарской социалистической «утопии». В противоположность Беллами, Моррису и Кабэ это будет утопия, не противопоставленная действительности, не буколический идеал мелкого буржуа, а предвидение, основанное на научном понимании общественного развития, органически связанное с действительностью.

Мы за такой «утопический» роман!

Все большее значение приобретает для пролетарской общественности марксистская теория. Перестройка мировоззрения охватывает самые разнообразные области знания и быта. Дать философское, образное обобщение проблем нашего времени — разве это не задача пролетарской литературы?

Мы за философскую поэзию, за образ-проблему!

Пролетариат хочет и может в литературе выразить свое будущее — шоссированную, автомобильную, тракторную, электрифицированную и машинизированную страну.

Мы за индустриальную, за производственную художественную литературу!

Растет активность пролетариата за рубежом, обостряются классовые бои в нашем Союзе. Литература не может быть вне политики.

Мы за политический роман!

Мы за то, что детерминируется общественным процессом. Мы за то, что становится сегодня задачей пролетарского писателя. Мы за то, чтобы на современном этапе пролетарскую литературу не тащили во вчерашний день, а звали ее к актуальным боевым задачам класса.

К ВОПРОСУ О ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРАХ ПРОЛЕТЛИТЕРАТУРЫ.

В. Фриче.

Всякий литературный «жанр» тесно связан с основным образом класса, его «бытием» и «сознанием», переведенными на язык художественного творчества на данном этапе исторического существования класса.

Это общее положение, естественно, распространяется и на «жанры» повествовательной литературы. В тесной связи с социально-психологической наполненностью и направленностью классового образа возникали и возникают в области повествовательной литературы романы (повести) «авантюрные», «философские», «исторические», «психологические» и т. д., являясь одним из характерных и существенных элементов данного исторического классового «стиля».

Пролетариат СССР, вступив в реконструктивный период, вплотную и решительно приступил к построению социалистического хозяйства как основы социалистического общества и социалистической культуры.

В переводе на язык художественной литературы это значит, что на данном отрезке времени основным для нашей пролетлитературы образом, подлежащим претворению в художественное произведение, является именно образ пролетариата, *класса-строителя*.

Основным этот образ является, само собой понятно, для всех родов словесного искусства — эпического, драматического, лирического.

В настоящей статье мы ограничиваемся одной лишь повествовательной литературой, не потому, однако, что именно она — а не, напр., драма — является для реконструктивного периода главенствующим родом словесного искусства, а потому что в этой области больше всего сделано пролетписателями.

Выявить же характерные черты жанра как одной из сторон стиля, повторяющиеся во всех родах словесного искусства, показательно и примерно можно и на повествовательной беллетристике.

Из основного образа пролетлитературы на данном, нынешнем отрезке времени, а именно из самого образа *класса-строителя*, вытекает

с неизбежностью и один из основных жанров повествовательной пролетлитературы.

Его можно назвать условно социалистическим производственным романом (повестью).

Аналогичный жанр имеется, как известно, в буржуазной литературе Запада, — производственная повесть типа П. Ампа, жанр технической интеллигенции, находящейся на службе у капитала, у буржуазии. Между этим буржуазным и социалистическим жанром производственной повести существует и должно существовать такое же коренное и принципиальное различие, какое налицо между буржуазией и с нею связанной технической интеллигенцией, с одной стороны, и социалистическим пролетариатом, с другой, в их мироощущении и в их мировоззрении.

В производственной повести буржуазного типа производство (капиталистическое) — самоцель, на первом плане самый производственный процесс, разлагаемый (писателем) описательно на его составные элементы и моменты; человек только придаток к производственному процессу; поскольку он рабочий, он не стремится изменить самую форму экономики, поскольку он представитель научно-технического аппарата и мысли, он задается лишь целью улучшить методы и средства производства в интересах уже существующей и не подлежащей коренной ломке формы хозяйствования.

В производственно-социалистическом жанре, в романе или повести о социалистическом строительстве, речь идет о построении *новой* хозяйственно-производственной организации, являющейся лишь средством для построения нового общества; технические процессы как таковые отступают на второй план и вместе с ними описательный элемент, и совершенно меняется роль человека, из пассивного механического придатка к производственному процессу превращающегося в активного борца, или стремящегося построить новую форму хозяйства и общественности или же (в его второстепенных и отрицательных представителях) противодействующего делу построения нового мира.

Наряду с коренным и принципиальным различием между обоими жанрами — буржуазным и пролетарским — у них имеются, однако, и схожие черты, связанные с самим существом жанра как «производственного» в противоположность другим жанрам — «философскому» или «психологическому» и т. д.

Хотя роль «человека» в обоих этих жанрах — буржуазном и социалистическом — разная, однако, общим является то самим жанром обусловленное явление, что в центре повествования как основной образ стоит не «человек», не «характер», а или — как в буржуазном варианте — «производство», или — как в пролетарском — «строительство».

В тех образчиках производственно-социалистического романа, которые имеются в нашей пролетлитературе (а в последнее время к этому жанру начинают склоняться и некоторые не пролетарские писатели),

превалирующая роль образа строительства над образом личности, «характера» находит свое внешнее выражение в том, что самые эти романы получают свое заглавие от некоего неодушевленного образа, символизирующего идею строительства.

Подобно тому, как в буржуазном варианте этого жанра нет центрального героя, глазами которого писатель смотрит на мир, ибо центральным «героем» является данное производство, так нет такого «героя» и в пролетарском варианте — речь идет не о конкретных в нашей литературе имеющихся образцах, а о некоей идеальной схеме этого жанра, — но если в буржуазном варианте нет «героя», ибо на его место стало капиталистическое «производство», то в пролетарском варианте его нет потому, что на его место стал *класс-строитель*.

В своем привете М. Горькому Н. И. Бухарин справедливо отмечал:

«Герой» нашей истории это прежде всего — масса. А кто у нас как следует эту массу дает в литературе? Как в живописи изо всех сил напирают на «вождей» («иконография», хотя и плохая, расплодилась у нас во все стороны на «ять»), так и в литературе «герои» предпочитаются толпе».

Само собой разумеется, что масса, толпа вовсе не есть «сплошное безликое, одноглазое существо», а «известное органическое единство разнообразных типов».

Если масса, толпа в буржуазном варианте производственной повести представляет собой лишь сумму отдельных личностей, последовательное появление которых обусловливается лишь разными моментами производства, то в пролетарском варианте она не простая, механическая сумма индивидуумов, а именно «органическое единство разнообразных типов», в совокупности воссоздающих общественный класс. Множественность «героев», становящихся на место «героя», сама по себе еще не есть, разумеется, признак пролетарского стиля, ибо подобные явления имеются налицо и в дворянско-буржуазной литературе, но при наличии темы о социалистическом строительстве отсутствие «героев», место которых занимает класс трудящихся «в органическом единстве разнообразных типов», есть тем не менее существенная черта производственно-социалистического жанра как одного из основных жанров пролетлитературы, выражающая основной ее образ — образ пролетариата, *класса-строителя*.

Из этого основного образа вытекает не только превалирование «массы» над «личностью», но и второстепенное или третьестепенное значение «романического» элемента. Хотя построение взаимных отношений между полами на новых началах, соответствующих новому обществу, и составляет, несомненно, часть социалистического строительства, но далеко не самую существенную, потому что эти отношения сформируются лишь в итоге строительства нового производства и общества и вытекающего из него нового быта. Когда основным образом восходившей в XIX в. буржуазии был образ буржуазии, устанавливающей на земле буржуаз-

ный строй, то писатели этой восходившей буржуазии, как Бальзак, не только высказывали программную мысль о «романах без любви», но и создавали такие романы, от этого пробела не терявшие ни занимательности, ни значительности. Когда основным образом английской разночинной интеллигенции конца XVIII и начала XIX в. был образ разночинца — борца против «социальной несправедливости», то В. Годвин создал в своем «Калебе» опять-таки роман без любви, за что удостоился горячей похвалы со стороны Чернышевского, русского разночинца 60-х годов, мечтавшего повторить опыт своего английского образца. Нет, наконец, места романическим эпизодам и в производственной повести П. Ампа, сознательно противополагавшего традиционной эстетике эротизма свою эстетику труда.

Из основного образа пролетлитературы на нынешнем этапе развития пролетариата, из образа класса-строителя и вытекающего из него основного жанра повествовательной пролетлитературы, вытекает не только отсутствие «героя» и «героев» в старом смысле слова, не только второстепенное значение эротического момента, но и апсихологичность всей структуры произведения.

Нашим пролетписателям ныне усиленно рекомендуется заняться прежде всего углубленным психоанализом.

Наши «молодые писатели» имеют, по мнению иных критиков, «устарелые» и «неправильные» взгляды на мотивы, побуждающие человека действовать и совершать те или иные поступки, причем эта «устарелость» и «неправильность» заключается в том, что они мнят, будто человек действует всегда под влиянием «сознательных» чувств и мыслей. Потому так бедны их «психологические анализы» и потому человек в их повестях и романах встает перед читателем не «живым», а «бесплотной тенью». Во избежание этого плачевного дефекта им усиленно рекомендуется заставлять своих «героев» действовать не только сознательно, но и бессознательно. Наличие или отсутствие момента бессознательного или подсознательного в художественном произведении есть прежде всего элемент и признак «стиля». Между тем как античная классика, классика новоевропейских народов, литература буржуазии эпохи «просвещения», наконец, буржуазный реализм — «стили» здоровых господствующих или молодых поднимающихся классов — окрашены в тона сознательности (рационализма, интеллектуализма), в XIX в. налицо ряд «стилей», построенных на сосуществовании с сознанием или даже на примате над ним бессознания — немецкий романтизм, европейский символизм и, наконец, экспрессионизм,— стили классов и групп, социально ущемленных, лишенных возможности активно воздействовать на мир, лишенных возможности «изменять» мир.

К счастью, пока никто из руководителей литературы не призывал еще наших пролетписателей учиться творить у романтиков (этого типа), у символистов или экспрессионистов. Тем настойчивее приглашают их

учиться изображать человека, «психологизировать» человека у наших классиков, у Толстого и Достоевского, которые нанесли «сокрушительный удар» рационализму в художественной литературе, которые понимали, что кроме «сознания» есть «огромная» и чрезвычайно «активная» область — «подсознание» и которые соответственно с этим и изображали человека действующим не только сознательно, но и бессознательно — в итоге у них не «бесплотные тени», а «живые» люди.

На предмет «учобы» нашим молодым писателям тут же демонстрируются примеры (в частности из произведений Толстого), как надлежит изображать человека, чтобы он встал перед читателем, «как живой».

Если речь идет о том, что человек, поставленный в известную ситуацию, напр. в обстановку боя, действует иногда «инстинктивно», как Николай Ростов в «Войне и мире» во время атаки эскадрона, когда он, «сам не зная зачем», выхватил саблю и ударил по французскому офицеру, то это, разумеется, такой пустяк, который известен всякому мало-мальски развитому школьнику. Вслед за Николаем Ростовым на сцену появляется как поучительный пример Платон Каратаев, «один из гениальных типов Толстого», человек «стихийный», «живущий бессознательной жизнью». Усиленно рекомендовав нашим «молодым писателям» обратить на него внимание, критик, которого мы цитируем, неожиданно поясняет, что Толстого собственно «угнетал страх смерти» и он полагал, что, только «отдаваясь стихийным силам, человек освобождается от ужаса перед индивидуальным исчезновением» — «Каратаевы», мол, «не думают о смерти», а «живут и умирают, как дерево, как растение».

Предположим, что именно такова биопсихологическая почва возникновения образа Каратаева, — в какой мере это поучительно и обязательно для пролетписателя? Индивидуальное исчезновение — вещь, разумеется, субъективно пренеприятная, однако, пролетписатель как сын и член восходящего класса, делающего мировое дело, от которого зависит будущность человечества, перманентным страхом смерти, конечно, не страдает; он знает, что класс и без него будет продолжать строить, бороться и — победит, поэтому, естественно, у него не может быть «достаточного основания» изображать себе на ободрение и другим в поучение человека «стихийного», тем более, что для него совершенно ясно, что с таким человеческим материалом можно построить разве «божье царство на земле», а никак не социализм.

И вдруг сам поучающий наших молодых писателей, как изображать человека, чтобы он перед читателем встал не «тенью», а «живым», спохватывается: оказывается, что с «нашей точки зрения» отношение Толстого и Достоевского к бессознательному требует «весьма значительных поправок». А если это так, если их взгляды на этот вопрос по существу неправильны, если, с другой стороны, совершенно очевидно, что методы изображения человека у писателей вытекают из их методов мышления, из их классово-обусловленного общего мировоззрения, то в высокой сте-

лени шатким и опасным является лозунг нашего критика и учителя, не «учиться» у наших классиков — Толстого и Достоевского — надо, как изображать «живого человека», а, *изучив* их, поняв обусловленность их методов изображения их мировоззрением, равно как обусловленность последнего их социальным бытием ярких представителей двух, правда, разных, но одинаково ущемленных социальных групп («феодальной» аристократии и городского мещанства), пригнетенных развивавшимся капитализмом, изучив и поняв все это, не «учиться» у них надо нашим пролетписателям, а решительно от них *оттолкнуться*.

С гораздо большим основанием следует, разумеется, отсылать наших «молодых писателей» на предмет уяснения себе интересующей здесь нас проблемы к классикам марксизма и к современным психологам. У классиков марксизма, несомненно, встречается понятие «бессознательное», но для объяснения событий истории, «как она шла до сих пор» (Энгельс), и оно ничего общего с «психикой», «психологией» не имеет, хотя и является в итоге скрещивания индивидуальных сознаний, — в классическом марксизме бессознательное есть социологическое, а не психологическое явление. А если у современных психологов, работников в области еще только строящейся науки о поведении человека, отводится известное место «бессознательной сфере» с ее биологическими реакциями «самосохранения и размножения», с ее вытесненными из сознания побуждениями, вредными с «социально-моральной» точки зрения, проявляющимися затем в «неврозах и в истерии», то следует ли из этого, что перед нашими пролетписателями стоит задача «по-своему осветить вопрос о взаимоотношениях сознательного и бессознательного», «показать в своих произведениях относительность, условность противоречия между сознанием и бессознательным» и т. п.

Такого рода задания, дающие в своем практическом разрешении особый специфический жанр, пролетписатель может вполне спокойно предоставить писателям мелкой буржуазии с их естественным тяготением к психологизму — пусть они показывают своим читателям, как в «огромной таинственной области человеческого духа таится своя неприметная для взора могучая жизнь» и как оттуда поднимаются темным потоком иррациональные побуждения, «сразу» до неузнаваемости меняющие «характер» человека, заставляя его «совершать поступки, которых он раньше никогда не совершал».

Из основного образа пролетлитературы на нынешнем этапе развития пролетариата, сознательно и планомерно перестраивающего хозяйство и общество, с необходимостью вытекает, что ни для писателя, ни для читателя нет основания пассивно следить за изгибами и движениями индивидуальной психики; поскольку речь идет об изображении человека, его «психологии», его поведения в пределах основного жанра повествовательной пролетлитературы, задача состоит, очевидно, в том, чтобы показать человека класса в его «разнообразных типах», показать, как в

процессе строительства нового производства и общества он, активно изменяя мир, тем самым изменяет и себя, изживая там, где они налицо, привычки и навыки, полученные в наследство от другого периода в развитии класса или от других общественных слоев, с которыми он раньше был связан.

И если пролетписатель горит тем же огнем, как его класс, чей многоликий образ он претворяет в образы своего произведения, если всем своим существом он сросся с своим классом, то изображаемые им люди, участники этого строительства, выйдут из-под его пера не «бесплотными тенями», а живыми, тогда как человек, стоящий вне этого строительства, враждебно или даже только равнодушно, будет и останется для нас «мертвым», с каким бы утонченным и углубленным психоанализом он ни был подан писателем.

Так, из основного образа пролетлитературы на нынешнем историческом этапе вытекает основной жанр ее повествовательного сектора — производственно-социологический — жанр, здесь трактованный как некая идеальная и потому абстрактная схема, — равно как и все существенные элементы, составляющие этот жанр: отсутствие «героя» и «героев», место которых занимает класс как «органическое единство разнообразных типов», второстепенное значение в общей структуре «романических» мотивов поведения и, наконец, замена интроспективного, пассивного, психологического описания активным отношением к миру, подлежащему изменению, и процессом изменения в этой активной борьбе человеческого материала, человеческого субстрата социалистического строительства.

Если основным жанром повествовательной пролетлитературы должен был бы стать тот, который условно можно назвать производственно-социалистическим романом (или повестью), то его существенной для пролетлитературы разновидностью следовало бы считать «утопию» о коммунистическом обществе.

Существует мнение, что не дело пролетлитературы оперировать этим жанром: пролетариат живет в настоящем, борется в настоящем, строит свое общество и свою культуру в настоящем, «утопия» же — это нечто вроде пресловутого «космизма», некий уход от «злобы дня» в «мечты» о будущем.

Если неоспоримо, что пролетписатель в первую очередь должен рисовать перед глазами своих читателей становление социалистического хозяйства и общество, преодолевающее в лице авангарда класса противодействие антагонистов в собственном классе и врагов из чуждых классов, если пролетписатель в первую очередь обязан показать своему читателю, как класс, изменяя мир, тем самым изменяет и человека своего класса и попутчика из других слоев, если в такой постановке пролетлитература вполне осуществляет социально-воспитательную задачу лите-

ратуры в переходный период, то все же она в такой постановке не может удовлетворить на все сто процентов потребности своих читателей.

Замыкаться в пределах повести или романа о строительстве нашей — пусть героической — эпохи, не значит ли это, разумеется, до известной степени, разумеется, cum grano salis, повторять точку зрения ревизионистов, твердивших и твердящих пролетариату, что процесс — все, что конечная цель — ничто?

Всякому пролетарскому читателю, умеющему возвыситься над современным моментом, чтобы охватить перспективы развития своего класса в будущем, когда он растворится в бесклассовом человечестве, должно быть в высокой степени интересно увидеть в живом и конкретном показе, куда должно привести наше современное, пока что в национальном масштабе строительство и каким станет человек в развернутом коммунистическом обществе.

Подобная картина будущего, удовлетворяя любознательность пролетарского читателя, позволяя ему учесть последствия нашего строительства, вместе с тем с своей стороны усилит и укрепит социально-воспитательную роль, которую обязана выполнять художественная литература в наш переходный к коммунизму период. Так как в подобной утопии зафиксировано, насколько позволяет это сделать научный и художественный прогноз, будущее коммунистическое общество, т. е. полная победа того дела, которое пролетариат начал в наши дни, то этот жанр, разновидность основного, может только усилить то бодрое, оптимистическое настроение, которое пролетариату нужно, чтобы в наши дни преодолеть все внутренние и внешние трудности строительства.

Как в отношении производственно-социалистической повести, в другом виде зародившейся уже в буржуазной литературе Запада (в его интеллигентски-техническом крыле), так и в этом случае пролетлитература возрождала бы с другим содержанием жанр, зародившийся уже в пределах капиталистического общества, на его заре и на его закате.

Но если наших пролетписателей так усердно посылают в школу к классикам, которые изображали дворянское и буржуазное общество под углом зрения разных групп этого общества и менее всего с «точки зрения» пролетариата, то по меньшей мере имеется столько же основания рекомендовать им возобновить литературную традицию, идущую от Мора и Кампанеллы на заре капитализма, до Морриса и Золя на ее исходе, так как эта литературная традиция коммунистической и социалистической интеллигенции прошлых веков для пролетлитературы безусловно родственнее, нежели стихия дворянско-буржуазного общества и его литературы. Поскольку этот второй жанр — утопия о коммунистическом обществе — воспроизведет по существу в потенцированном и очищенном от шлаков переходного времени виде характерные и существенные черты современной эпохи, он явится лишь разновидностью основного жанра. романа или повести о социалистическом строительстве.

Если — теоретически рассуждая — основным жанром повествовательной пролетлитературы должен был бы считаться тот, который нами условно назван производственно-социалистическим, и его разновидность — «утопия» о коммунистическом обществе как итоге социалистического строительства, то в нашей пролетлитературе первый представлен пока не так уже богато, а вторая, кажется, отсутствует совсем.

В этом явлении нет ничего ни странного ни угрожающего.

Если принять во внимание, что пролетариат сравнительно недавно вплотную вошел в дело социалистического переустройства всего хозяйства и общества, если принять далее во внимание, что некоторые пролетписатели предпочитают, отставая от темпа жизни, разрабатывать тематику, соответствовавшую пройденным этапам в истории нашей революции и в развитии нашего пролетариата, если принять, наконец, во внимание, что те писатели, которые в настоящее время являются попутчиками пролетариата, пока что еще не в состоянии полностью перейти на его «точку зрения», продолжая по существу выявлять в своем творчестве на разные лады и в разных варьяциях свой мелкобуржуазный классовый образ, то понятным и естественным станет это непоспевание литературы за жизнью.

Но именно в этом направлении в сторону производственно-социалистического жанра, а может быть и его разновидности — «утопии» о коммунистическом обществе — лежит, кажется нам, «столбовая дорога» повествовательной пролетлитературы и по мере того, как будет развертываться социалистическое строительство, намеченное в нашей пятилетке, наша пролетлитература сумеет осуществить указанную реконструкцию своих повествовательных жанров.

ПРОТИВ ГРАМОТНОСТИ.

П. Беспалов.

Какой-нибудь профессор общих мест, университетский преподаватель скуки с неизбываемым наслаждением твердит о пользе грамотности.

Эту избитую истину не преминет подтвердить маститый мастер от литературы, с усердием доказывая полезность запятых, точек и правильно написанных фраз в художественном произведении.

Изучивший первые буквы художественного алфавита самоудовлетворенно произносит как некоторое открытие: «Грамотность полезна».

Чтобы избежать всяких кривотолков, я должен прежде всего заявить, что я не против грамотности вообще, а лишь ставлю под сомнение грамотность как критерий истины.

Художественная литература пользуется у нас значительным вниманием. В этом не только сила традиции: представление о героическом характере русской литературы, взгляд на литературу как на учителя жизни. Здесь налицо интерес культурно выросших в период революции масс к художественному творчеству.

И, кажется, чего больше. Литература идет вперед быстрым темпом — каждый месяц дает новые писательские имена, новые произведения. У нас пишут много и неплохо. Литература освещает ряд современных проблем, описывает современную жизнь.

Спросите общественного работника среднего культурного уровня, не специалиста в экономике или технике, — он знает, кто такой Лидин или Пантелеймон Романов, он читал их. Но он не знает, кто построил Волховстрой, каковы новые завоевания в области техники, в сравнении с которыми поэтические открытия Лидина и Романова — детский лепет. У нас десятки журналов литературно-художественных, просто художественных, литературно-критических, просто критических и т. д. и т. п. Журналов технических донельзя мало, и о них редко кто знает.

О литературных журналах и явлениях говорят много и шумно, о технических открытиях пока мало и глухо.

Во всяком случае шум вокруг литературы непропорционально большой в сравнении со значением литературы и техники в период индустриализации и реконструкции хозяйственной жизни. И все же приходится говорить о недостаточности внимания к литературе, но не в его количестве, а в его качестве. Интерес к технике более действенный и более специальный. Интерес к литературе не действенный, а меценатский, диллетантский.

В литературе нередко не могут отличить выделывателей поэтических кастрюль и других предметов домашнего обихода от строителей Волховстроя.

Литературой интересуются, но ее не принимают всерьез. Она котируется наравне с красивыми кустарными изделиями. Конечно, наше время требует дела, а не изящных слов. Но нужны громкие, высокого качества слова, начиненные делами. Литература может быть не только «изящной словесностью», но активно действующим художественным сознанием, направленным на дела. Литература может быть не только грамотной, хорошей, читабельной, но и необходимой.

Именно поэтому настоятельно и остро ставится вопрос о месте и задачах художественной литературы в современности.

В дореволюционный период в художественной деятельности находила резкое отражение деятельность протеста, борьба против старых закостеневших форм жизни. На вопрос «что делать» по-своему отвечал Чернышевский и по-своему отвечал Толстой. Но эти ответы были открытиями, злободневными откликами на волнующие различные социальные группы вопросы жизни.

В условиях подавляемой политической жизни, цензурных рогаток, политических преследований общественной мысли литература была одним из наиболее доступных средств социальной активности.

Положение сейчас изменилось. Необычайно возросла роль газеты и роль непосредственного обмена мнениями (на собраниях, съездах) по вопросу о том, «что делать».

Различные проблемы: быта, психологии человека, типа нужной обществу личности, новые социальные задачи становятся, с одной стороны, объектами науки, с другой — политики.

Наука и политика отвечают на вопросы, «что есть» и «что делать» в различных областях жизни скорее, чем литература сумеет эти вопросы отметить, нередко точнее, чем это может сделать литература.

Все это отнимает у литературы шаг за шагом ее территорию, ее обетованную землю.

Не заменяет ли газета и наука литературы?

Нужна ли художественная литература как специфическая деятельность? Не отмирает ли она?

Не должна ли быть художественная литература художественно-газетным очерком или популяризацией в художественной форме научных достижений?

Все эти вопросы законны и естественны.

Осознавая особое положение литературы в наши дни, отдельные писатели хотят найти новые пути и средства своей деятельности. Один путь — это путь писателя в газету. Создание жанра злободневной, публицистической, «газетной» художественной литературы — одна из задач, значение которой нельзя не дооценивать. Третирование свысока приглашения лефовцев работать в газете — не что иное как выражение барских вкусов. Так относиться к этому лозунгу могут только эстеты, запоздавшие со своим рождением по крайней мере на десятилетие. Таким людям существовавший в их гимназические годы литературный жанр кажется всегда наиболее совершенным. Природа литературы для них нечто застывшее, мраморное — жанры раз навсегда даны самой природой литературы. Они не понимают того, что новые общественные задачи требуют и нового способа их разрешения.

Революция в художественной литературе не есть только революция содержания, вкладываемого в извечно установленные культурным развитием формы, это также и революция художественного метода.

Новые социальные условия требуют для своего выражения и новых жанров, или бывших прежде несущественными или не бывших вовсе.

В период напряженной политической жизни, обостренной классовой борьбы жанр публицистической литературы злободневной, современной и своевременной неизбежно начинает занимать одно из авангардных мест.

Не всякая художественная публицистика только схема или только агитка. Публицистическая поэзия может быть высоко художественной. Вряд ли найдется много людей, которые «Зимнюю сказку» Гейне и вообще все его творчество, насквозь публицистическое, исключили бы на этом основании из литературы, признав его не художественным.

Нельзя огульно ругать всяческими словами публицистический жанр, который в наше время несомненно занимает и будет занимать одно из важных мест.

Нужно уметь лишь работать над методом этого жанра. Когда писатель ограничивается тем, что рифмует газетные передовицы или политические тезисы втискивает в любовно-сюжетную схему, то здесь не столько принижение искусства, сколько принижение публицистических, политических задач литературы. Работа В. Маяковского в направлении разрешения задач публицистической поэзии несомненно и весьма актуальна и имеет большое не только политическое, но и историко-литературное значение.

Да, конечно, для тех, кто критерием создания своего пролетарского стиля считает большие полотна, описание деталей жизни, такая точка зрения покажется еретической.

Как будто большое полотно — неизменный признак большого стиля.

Но разве в новеллах Генри, Мопассана, Чехова не выразился их стиль и притом вовсе не в мизерной, пустяковой, а в достаточно полной форме?

Произведения, измеряемые верстами, в наше время отнюдь не признак монументальности, но даже и не признак хорошего вкуса. Тем более, что и для усвоения их читателем (рабочим читателем) они представляют дополнительные, нередко непреодолимые и ничем неоправдываемые трудности. Если говорить о форме, доступной массам, то не противоречит ли большое полотно этому требованию?

Ошибка лефовцев заключается не в том, что они борются за литературу публицистическую, приглашают в газету и т. п., в этом они правы, их ошибка состоит в возведении частных задач литературы — создание важного для нас литературного жанра — во всеобщий принцип литературной деятельности — этим они и подрывают свои позиции и одновременно суживают деятельность и задачи литературы, ибо их лозунги только одна из задач, но не исключительная и не всеобщая норма.

Так же, в основном, обстоит дело и с литературой факта. Призыв к фактам, направленный против безграничного и бесконтрольного, не считающегося с действительными задачами вымысла, прогрессивен.

Будучи направленным против всякого вымысла, всякого обобщения, абстракции, этот призыв становится регрессивным.

Нельзя ограничиваться только описанием фактов, нужно их объяснение. «Вымысел» в художественной литературе играет роль этого объяснения, обобщения фактов, конечно, если это не вздорный вымысел.

Теория фактографии, т. е. требование точного описания, очень близко соприкасается поэтому с другим, в другой области проявившимся направлением мысли. Эмпириокритицизм в лице Маха и Авенариуса настаивал на опыте, очищенном от объяснений. Он настаивал на описании, предполагая таким образом избежать вымысла в философии, поставить ее на научную базу. Но эта точка зрения приводила к результатам прямо обратным. Эмпирические факты подводили мыслителей, и философы впадали в противоречие с собой, ибо они тоже объясняли, обобщали и давали часто самое вымышленное объяснение [1]).

В нашей литературной действительности есть другой способ решения поставленной нами проблемы. Вернее отказ от ее решения. Есть литература, которая не отказывается от объяснения «вымысла», но она и не ищет новых методов решения поставленных перед литературой новых задач. Ее исходный пункт прост и обычен. Дано новое содержание, вхо-

[1]) Все предыдущее относится к поэзии «Лефа», а не «Рефа»; последний в своих лозунгах развивает наиболее прогрессивные и актуальные мысли «Нового Лефа», освобождаясь от груза инородных традиций и влияний.

дят новые объекты в поле зрения писателя, вырастает новый человек — вот все это надо дать в художественном произведении живо и хорошо.

Для того чтобы литература была современной, надо говорить на современные темы. Для того чтобы она была хорошей, надо учиться у классиков. В обоих этих утверждениях есть истина. Но лишь ее азбучная часть. Хорошо писать о новом недостаточно, надо по-новому хорошо писать о новом.

Такая литература переодевает в новый костюм старого героя. Она приписывает ему лишь внешние атрибуты современности.

Практически она остается на старой позиции описания фактов — лефовцы настаивают на этом описании, но они устраняют вымысел, типичную литературную форму. Поэтому они последовательны. Наивные реалисты хотят остаться в рамках старых форм — сюжетной схемы, особой композиции, сохраняют все атрибуты старой литературы. Они не вносят ничего нового в художественный метод. Они стараются брать жизнь, так как она есть, но давать ее в канонической форме. Наивный реалист берет жизнь из «непосредственных впечатлений». Если ему нужно сообщить тот факт, известный в обыденной жизни, что многие молодые люди обманывают девушек и что советское законодательство в этом случае встает на сторону последних — автор подробно сообщает кроме этого нужного, но давно известного факта, ряд живых деталей и педантических описаний. Улица, комната, природа, внешность человека, его поступки — все это входит в железный инвентарь приемов наивного реалиста. Ибо ведь так всегда писали, так все пишут, так писали классики.

Эта литература очень походит на настоящую. Она прикидывается поэзией. Она облекает в литературную форму всем известные факты — она ничего не дает нового, кроме утомительных описаний.

«Искусство — конкретно». Сколько вредных заблуждений породил этот афоризм. Под конкретным понимали детальность, живое изображение, подробное описание. Но конкретность искусства вовсе не в детализации, а в конкретизации художественных обобщений в образах. Вольтер вовсе не занимается деталями и тем не менее остается художником. Его искусство конкретно. Но конкретно не в низшей стадии непосредственных впечатлений, а в отвлечении конкретных черт как значений художественной абстракции.

Быть классиком пролетарской литературы вовсе не значит походить на классиков. Классики потому и классики, что при всем их сходстве как наиболее великих выразителей своего времени, они преодолевают друг друга, глубоко различны.

Написать так, как прежде хорошо писали, создать просто грамотную литературную вещь — это только повторение пройденного, еще один том к Толстому или Достоевскому. И, конечно, не в этом актуальная задача подлинно современной поэзии.

Критерий верности литературы действительности несомненно правильный, единственно марксистский принцип. Нам нечего бежать от действительности в символы, в схемы, в романтику. Но этот критерий весьма часто понимается плоско и бездарно. Верность действительности понимается как непосредственность впечатлений. Верность жизни — это быть у нее на поводу. Критерий изменения действительности на основе ее самой остается непонятым.

Возьмем с этой точки зрения рецепт живого человека.

Одно из его правил — правило здравого смысла.

Человек не только хорош, но хороший человек чем-то плох.

Придайте герою на $^{8}/_{10}$ хороших черт и на $^{2}/_{10}$ плохих — вот вам положительный живой человек, сделайте обратное — отрицательный живой человек. Ищите в хорошем человеке то, в чем он плох, а в плохом то, в чем он хорош, — и вы будете хорошим художником-реалистом.

Слов нет, это прекрасный метод, но это метод объективизма самого дурного тона. Хорошее имеет свои плохие стороны, плохое — хорошие. Это верно. Но почему же мы должны снижать хорошее и приукрашивать плохое? В целях их выравнивания, в целях объективной справедливости? Для буржуазной идеологии этот метод незаменим, ибо он воспитывает объективизм. Пользуясь таким методом, никогда не подняться до пафоса оптимистического воспевания революционной действительности. Пользуясь таким методом, никогда не дойти до сарказма, беспощадного разоблачения, бичевания плохого в нашей действительности. Упражнения в изображении живого человека воспитывают объективизм и беспристрастие старцев, которые добру и злу внимают равнодушно и с одинаковой любовью и объективностью описывают плохое и хорошее. Шолохов («Тихий Дон») верно следует рецепту живого человека. Белые и красные выступают живыми, но единственно мертво в произведении — это пролетарская ненависть к врагам и классовое идеализирование революции. Омерщвлено классовое отношение к описываемым фактам. И этот единственный пункт делает порочным все произведение. Художественный метод становится вредным делу пролетарской литературы. Объективно это свидетельство идеологии иного класса, несмотря на субъективные стремления автора.

«Метод — душа системы», — говорил Гегель. Художественный метод — душа художественной литературы. В нем выражается классовое лицо, классовое отношение, классовая активность художника.

В наше время хорошее и плохое, положительное и отрицательное резко разграничены. На одной стороне — революция и силы, способствующие ей, на другой — реакция и ее помощники. Подлинный реализм не в выравнивании хорошего и плохого в живом человеке, а в усвоении и воспроизведении этого обостренного конфликта положительного и отрицательного. Гейне, Вольтер, Франс и ряд других писателей, активно боровшихся за свои идеи, остаются великими художниками, хотя они

и не следовали рецепту живого человека и не изыскивали подсознательных психологических мотивов поведения человека.

И, конечно, они, а не Лев Толстой, и не Достоевский, и не Станиславский показательны для пролетарской литературы в отношении их метода.

Склонность к анализу подсознательного, своеобразие психологического анализа у Толстого не являются просто хорошим приемом художественного творчества, которому нужно подражать.

Это не только гениальное мастерство Толстого, это гениальная передача классового содержания психологии его героев. Толстого занимает основной вопрос о соотношении способности людей изменять жизнь, подчинять ее себе или самим подчиняться событиям.

Во всем творчестве Толстого это основное противопоставление и дано в ряде приемов. В произведениях Толстого личность гордая и своевольная терпит крах. Личность, подчиняющаяся событиям, не противящаяся им, принимающая их как должное и заранее предначертанное, достигает высшего удовлетворения. Своеобразие психологического анализа Толстого и направлено к передаче именно этого содержания психологии его героев. Именно отсюда вырастает «психологизм» Толстого, его искусство подмечать сложные колебания психики, разрывающейся между стремлением быть активным деятелем событий и фатальной предопределенностью, роковой непреодолимостью самих событий. Именно для решения этой основной проблемы и необходимо углубление во внутреннюю психическую жизнь личности, использование «психологической детали», сосредоточение внимания на переживаниях героев, выдвижение подсознательных мотивов поведения, которые наиболее полно гармонируют с фатальной предопределенностью событий.

Способ передачи содержания связан здесь с своеобразием самого содержания.

Основная проблема нашего времени — это проблема художественного метода. Только здесь решается вопрос об отношении к действительности.

Для решения проблемы метода нужно прежде всего преодолеть ползучий эмпиризм в литературе, просто грамотное изложение событий и взгляд на литературу как на обучение грамоте у классиков.

То, что в литературе сейчас мало художественных открытий — это признак не поголовного ее кризиса, а кризиса старых жанров и старых методов творчества. У нас слишком мало работают над методом художественного творчества. Эта работа особенно важна для пролетарской литературы. Ведь именно она должна быть новатором в области метода. Без метода, без методологических открытий и просто твердых принципов в творчестве литература или скатывается к ползучему эмпиризму или перепевает тысячу раз перепетые мотивы.

Новый стиль создается не сразу. Он не возникает в безвоздушном пространстве. Стиль как особый, свойственный пролетариату, метод

художественного творчества, как единство формы и содержания вырастает на основе большой подготовительной работы.

Не кризис литературы как особого рода деятельности мы должны отметить, а кризис ее методов, их недостаточность в новых условиях.

Основная задача — борьба за пролетарский художественный метод.

Описание в искусстве еще не есть искусство. Усвоение художественной грамотности еще не есть строительство новой литературы, хотя и необходимое его условие. Учоба у классиков, живой человек, наивный реализм — только первые буквы художественного алфавита. Элементарная художественная грамотность еще не есть критерий истины.

Нужно бороться за новый метод художественной литературы, адекватный нашей действительности. Нам нужна литература действенная. Литература больших проблем и художественных обобщений.

Ее могут создать пролетарские художники.

Для этого нужно преодолеть эмпиризм, наивный реализм и возведение элементарной грамотности в критерий истины.

«ШУМИМ, БРАТЕЦ, ШУМИМ!»

И. Луппол.

> «В вопросах культуры торопливость и размашистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенько на ус (В. И. Ленин — «Лучше меньше да лучше»).

Бойкая статья т. Л. Авербаха «О культурной преемственности и пролетарской культуре» («Красная новь», кн. 6) не заслуживала бы специального рассмотрения и на ней не следовало бы останавливаться, если бы не манера «изготовления» этой статьи автором и если бы не симптоматичность нескольких из весьма немногих мыслей автора, которым он придает принципиальное значение.

«Торопливость и размашистость» в вопросах культуры, против чего предостерегал Ленин, в полной мере сказались у автора как в форме, так и в содержании его статьи. Мысль его не течет и не развивается, а скачет и прыгает, по бурсацкому правилу, приведенному у Помяловского: «скакая играше веселыми ногами». Перебрасываясь от одной, даже толком не поставленной, проблемы к другой и зацепив ее с края, мысль эта несется дальше. По окончании такой веселой операции проблема оказывается лихо разрешенной, но, увы, во-первых, это уже не та проблема, о которой шла речь, а, во-вторых, т. Авербах приходит к выводам своего предварительно изруганного противника.

1. *«Турецкие зверства» т. Авербаха.*

Когда т. Авербах пытается ставить проблемы самостоятельно, он следует в компановке своих положений рецепту одного старого профессора, который всю свою речь строил по такому плану: «А вот еще случай турецкого зверства», и дальше следовало описание зверства с небольшим, но сильным комментарием — «нехристи, мучители, варвары!». После этого профессор невозмутимо продолжал «развивать» свою мысль: «А вот еще случай турецкого зверства», поддерживая ее аналогичным же комментарием, и т. д. до благополучного конца своей лекции.

Так и т. Авербах ведет нить своей статьи. Вот, например, «т. такой-то говорит», или «считает», или «заявляет» (см. стр. 167, 175, 176, 181), а то и еще лаконичнее: «говорит акад. И. П. Павлов», «говорит З. Фрейд», «говорят тт. Смит и Тимирязев», а в конце этих «говорений» следует краткий, но выразительный комментарий т. Л. Авербаха.

При таком «сцеплении» проблем внутри статьи т. Авербаха полемизировать с ним довольно трудно, и читатель не должен сетовать на нас, если и мы в наших репликах будем отрывочны и лаконичны.

Прежде всего мы должны проиллюстрировать вновь открывшуюся у т. Авербаха способность талантливого фокусника. Правда, фокусники бывают разные. Один провинциальный ярмарочный фокусник довольствовался тем, что смешил публику бесконечно повторяемой прибауткой: «Моя бабушка говорила мне: «Ликитано, ты меньше говори и больше показывай фокусы»; я так и делаю: больше говорю и меньше показываю фокусы». Тов. Авербах оставляет безвестного Ликитано далеко позади: он «больше» говорит и «больше» показывает фокусы; того и другого у него, во всяком случае, больше чем достаточно.

Итак, фокус под названием «гипноз читателя». Тов. Авербах ставит большой вопрос: «Можно ли говорить о классовости культуры?» и буквально непосредственно следом за этим: «Разве арифметика, например, классова?» На глазах у публики, приготовившейся к большой проблеме, происходит ее подмена. Но читатель не может не поддаться на удочку: в самом деле, ведь арифметика часть культуры. Все посредствующие звенья проблемы, вносящие неизбежную специфику: культура — наука — науки естественные и точные — математика — арифметика (можно продолжать дальше) — число — цифра — из внимания читателя ускользают. Бессознательно для самого себя его подготовили к выводу: кто отрицает классовость арифметических действий, тот отрицает и классовость культуры.

Первая стадия фокуса заканчивается так: «Над «пролетарской математикой» издевается т. Луппол в своей книге «Ленин и философия». «Посмеивался над «буржуазной» и «советской» математикой т. Пистрак. Неискушенному читателю как будто все ясно: Луппол в своей книге «Ленин и философия» отрицает классовость культуры, т. Пистрак делает то же самое. Вот они нехристи и мучители!

Фокус входит во вторую стадию. Теперь нужно доказать, что арифметические действия классовы по своей природе, и тогда все будет закончено. Аргументация т. Авербаха изумительна по стилю и тонка по замыслу. Так и кажется, что человек занялся непривычным делом, хилый интеллигент хочет сразу взять шесть-семь кирпичей: «Законы деления и умножения одинаковы и для буржуа и для пролетария. Эти законы соответствуют движению материи. Они проверены при познании и при строительстве вещей. Представляет ли, однако, математика как наука лишь некоторое количество законов подобного характера? Современной биологией

установлен ряд законов наследственности — сводится ли к ним целиком вся *теория* (курсив т. Авербаха. — *И. Л.*) наследственности? Статистика оперирует таким объективным материалом, как цифры. Означает ли это невозможность говорить о классовости статистики?» (стр. 171—172).

На глазах у публики вместо арифметики выступает биология и даже статистика. Если бы т. Авербах присовокупил еще и политическую экономию с философией, вопрос разрешился бы сам собой. Но он знает меру. Это не было бы чистой игрой фокусника. Тем временем в голове соответствующим образом подготовленного читателя копошатся мысли: вероятно, Луппол и против классового характера биологических, а чего доброго и экономических теорий. Таким образом к концу второй стадии фокуса т. Авербах проблему культуры подменил вопросом об арифметике, а этот последний проблемой теорий, упирающихся в философию.

Наступает третья стадия фокуса: нужно оглушить читателя авторитетами, которые подверждают взгляды т. Авербаха, утверждая без сомнения классовость как арифметики, так и вообще научных теорий. Здесь-то и начинается действие по Чехову: «Они хочут свою образованность показать». Тов. Авербах быстро выводит шеренгу авторитетов («парад, аллэ!»). Первый — «говорит акад. И. П. Павлов: сейчас все сводится к собиранию фактического материала. Но, однако, во всякий момент требуется общее представление о предмете...» Второй — «говорит З. Фрейд: уже при описании нельзя избегать того, чтобы не прибегнуть при обработке материала к помощи некоторых отвлеченных идей...» Третий и четвертый — Смит и Тимирязев. Вывод уважаемого фокусника: «Приведенные высказывания подтверждают правильность мыслей не тт. Луппола и Пистрака, но Энгельса, *утверждавшего, что философы управляют естествоиспытателями*. Вопросы о классовости науки оказываются сложнее, чем это представляется тем, кто недооценивает роли и значения *мировоззрения, способа представления, метода*» (стр. 172).

Голос из публики: «Позвольте, почтеннейший, нельзя же так морочить публику! В третий раз проблема культуры подменяется проблемой соотношения философии и естествознания».

Здесь все замечательно. Против Луппола марксист Авербах в помощь Энгельсу мобилизует рефлексолога Павлова и психоаналитика Фрейда. Павлов и Фрейд «подтверждают правильность мыслей Энгельса» о том, что философы управляют естествоиспытателями. Редко встретишь нагроможденную т. Авербахом путаницу: «Здесь все есть, коли нет обмана». Во-первых, как сказано, вновь подменена проблема; во-вторых, Павлов будет открещиваться от такого союзника, который припишет ему мысль, что философы руководят естествоиспытателями; в-третьих, в высшей степени безвкусно и никчемно Энгельса «подтверждать» Фрейдом; в-четвертых, — что в данном контексте не свидетельствует о добросовестности и отдает больше чем фокусническими нравами, — также безвкусно и никчемно пытаться создать впечатление будто Луппол недооценивает

роли и значения мировоззрения, способа представления, метода. При всей прыткости т. Авербаха это ему не удастся, ибо это уже не «чистая» работа мастера фокусов.

Каков же расчет т. Авербаха на третьей стадии фокуса? Читатель помнит, что речь идет о классовости культуры, и вот «даже» такие буржуазные ученые, как Павлов и Фрейд, «поддерживают» Энгельса в том, что... что? что культура классова?! Культура-то классова, и Луппол об этом и пишет, но Павлов и Фрейд здесь ни при чем. Эти приемы т. Авербаха белыми нитками шиты, его ставка на оглушение буржуазными учеными бита. Номер не прошел!

Тов. Авербах подходит к концу фокуса. Нужно сводить концы с концами, нужно доказать, что — теперь уже трудно сказать, что именно, — то ли культура классова, а вот, видите ли, Луппол этого не признает, то ли, арифметика классова, то ли философы управляют естествоиспытателями. Тов. Авербах выбирает среднее — нужно доказать, что наука классова. «Организующая идея» руководит каждым исследователем тогда, когда он пытается осмыслить всю свою практику и конструировать науку как идеологическую систему, из законов эмпирического познания движущейся материи (уф!). Это никак не означает того, что будут правы обе «науки» — и наука материалиста и наука виталиста, например. Две *классовые* науки — не равны двум *объективно значимым наукам. Подлинная наука только одна*» (стр. 173).

Фокус показан, сеанс окончен. Какие это там нехристи и невежды говорят о двух объективных науках, например о буржуазной арифметике и о пролетарской арифметике; вероятно, все тот же Луппол, вот уж мучитель! «Ею (подлинной наукой. — *И. Л.*) в настоящее время может быть именно наука, исходящая из материалистического способа представления, руководствующаяся диалектическим методом, пропитанная мировоззрением марксизма». Благодарим за разъяснение! Это уже в качестве бесплатного приложения, ибо из всего предшествующего «бега» мыслей т. Авербаха с подкреплением в виде Павлова и Фрейда этого никак не вытекало. Кстати, не в книге ли Луппола вы прочли кое-что на эту тему?

Интересующихся вопросом мы отсылаем к стр. 264—266 нашей книги (по 2-му изд.). Здесь же позволим себе привести лишь вывод в отношении естественных наук, ибо анализировать огульно естественные и общественные науки в данной проблеме нельзя. «Мы имеем право говорить о том, что при прочих равных условиях естествознание в руках буржуазии боится выводов науки, не рискует делать их или лицемерно их скрывает...» и дальше: «Мы можем говорить о проявлении классовой точки зрения в естественных науках и в том смысле, что, например, буржуазия при капитализме придерживается, и не может не придерживаться, по известным вопросам, реакционной, *ненаучной* точки зрения, но не в том смысле, будто существуют две естественных науки, одна буржуазная

естественная наука, а другая — пролетарская». Проблема классовости, больше того, партийности общественных наук ясна сама собой, и об этом у меня сказано достаточно.

Как же иначе назвать выражение т. Авербаха «над «пролетарской арифметикой» (взято в кавычки у меня. — *И. Л.*) издевается т. Луппол», как не очковтирательством?

Второй фокус т. Авербаха не сложен по идее и по выполнению; он основан на простой ловкости рук. Объективно же он может быть назван: «Сама себя раба бьет, коль не чисто жнет». Однако он не так невинен по замыслу и содержанию. Начинается он по единственно доступному для т. Авербаха способу: «Вот, например, т. Бобровников особенно отчетливо вскрыл *политический смысл* взглядов целой группы противников пролетарской культуры». Тов. Бобровникова мы оставим в стороне, «нас с ним не в церкви венчали», хотя т. Авербах очень охотно нас соединяет.

«Письмо» же, адресованное т. Авербахом в этой связи мне, заключается в следующем. Луппол, видите ли, считает, что «отношения между пролетариатом и крестьянством суть отношения различия, а не противоположности, или тем менее противоречия» (стр. 129 моей книги по первому изданию), и очень опасается «специфически классового», ибо искусственное культивирование «пролетарской культуры означает консервирование классовой культуры» (стр. 165 по тому же изданию)

Прежде чем продвинуться дальше в авербаховском изложении моей точки зрения, заметим: т. Авербах умудрился, «перелагая» меня, в одной фразе объединить две цитаты, взятые из двух различных глав, сказанные в различной связи и разделенные 36 страницами текста; кроме того он фокуснически вставил в эту фразу несуществующие у меня слова «специфически классового», взяв их в кавычки.

Пойдем дальше: «Отношения пролетариата и крестьянства рисуются в виде идиллической картины т. Луппола, по которому между этими двумя классами *не может быть* (курсив мой. — *И. Л.*) противоположности, ни тем более противоречия... при такой характеристике обстановки, естественно, что вопрос о культурной революции и пролетарской культуре выглядит совсем иначе у Луппола и Бобровникова (вновь «сочетание» Луппола и Бобровникова при исчезновении букв тт. — *И. Л.*) по сравнению с теми, кто не склонен соглашаться с их политическими высказываниями» (курсив мой. — *И. Л.*).

Таков фокус т. Авербаха. Картина ясна: Луппол замазывает природу отношений пролетариата и крестьянства, он смазывает элементы классовой борьбы, говорит огульно о всем крестьянстве, он кренится вправо.

Фокусы бывают разные. Бывают фокусы невинного свойства, демонстрируемые в балаганах, бывают и похуже — проделки ловкачей. Этот фокус т. Авербаха не принадлежит к числу первых.

Первая часть авербаховской фразы-цитаты выдернута у меня из главы «Проблема диктатуры пролетариата». Я даю там между прочим развернутое перечисление трех тактических лозунгов большевиков в отношении крестьянства — само собой разумеется, диференцируя последнее — до буржуазной революции, на подступах к пролетарской революции и по завоевании и укреплении власти пролетариата. Я пишу буквально следующее: «Здесь вновь меняется политика пролетариата по отношению к крестьянству, объективно меняется, потому что в классовой ситуации, а следовательно и в *формах классовой борьбы* произошли реальные изменения. Середняк «выждал», крестьянство в массе своей наряду с пролетариатом становится одним из основных классов общества переходного периода. Отношение между пролетариатом и крестьянством есть отношение различия, а не противоположности, тем менее — противоречия. *Поэтому пролетариат во главе со своей партией вместе с бедняком и в союзе с середняком идет в деревне против кулака, в городе — против буржуазии.* Такова диалектика движения крестьянства в эпоху диктатуры пролетариата. *Конечно, и на этой стадии-синтезе перед пролетариатом остается задача,* — употребляя выражение Ленина, — *«вести» крестьянство, «руководить» им, «увлекать его за собою»* (стр. 212, по 2-му изд., § 3 — «Диктатура пролетариата как продолжение классовой борьбы в новых формах»).

Читатель видит, из какого контекста выдернул т. Авербах цитату. Он поставил точку как раз там, где излагается диференцированный классовый подход партии пролетариата к различным группам крестьянства. Вместо этого т. Авербах поистине фокусническим, и притом самого низкого пошиба, образом пишет, что я рисую отношение пролетариата и крестьянства в виде идиллической картины, что для меня между этими двумя классами *не может быть* противоположности.

Тов. Авербах обнаруживает одновременно теоретическую и политическую безграмотность (только ли безграмотность?). Во-первых, он не знает, что такое категории различия, противоположности и противоречия, он абсолютизирует их и не видит возможных их переходов из одной в другую при определенных конкретных условиях: он абсолютизирует их и хочет это закостенение приписать своему противнику; он хочет строить отношения между пролетариатом и крестьянством наподобие отношений между пролетариатом и буржуазией (не только различие, но противоположность и противоречие); он говорит о всем крестьянстве сразу, не показывая читателю классового анализа крестьянства у автора, с которым он, т. Авербах, полемизирует, не понимая, что при таком огульном подходе нельзя ни познать социальную действительность, ни дать правильный тактический лозунг; он не понимает, что этим он кренится «влево» и забывает, что такой крен фатально приводит вправо.

Возмутительней всего то, что, умолчав о моих словах: «Перед пролетариатом остается задача... вести крестьянство, руководить им, увле-

кать его за собой», что возможно, очевидно, не при отношении противоречия, при наличии которого возможна лишь прямая борьба (напр. с буржуазией, напр. с кулаком), т. Авербах, непосредственно следом за своим ловкаческим выводом о моих «политических высказываниях», пишет: «Исторические интересы всех трудящихся действительно представляются пролетариатом. Объективные классовые цели пролетариата выражают в конечном счете интересы всех эксплоатируемых капитализмом». Что же здесь налицо, отношения противоположности или, быть может, противоречия»?

Остается вторая часть искусно составленной т. Авербахом фразы насчет «искусственного культивирования пролетарской культуры». Тов. Авербах, по всей видимости, читает чужие книги точно так же, как пишет свои статьи: «скакая играше». Он выдергивает отдельные фразы, вне контекста, вне смысла, вне развития мысли. Объясняя малым детям, что «пролеткульт» и пролетарская культура не одно и то же, он сам не понимает, где идет речь об одном, а где о другом.

Можно быть за пролетарскую культуру, как в потенции коммунистическую, как элементы коммунистической культуры, которая разовьется при коммунистическом строе, но можно говорить против искусственного, надуманного, вымученного, весьма часто с пролетариатом ничего общего не имеющего «культивирования», оранжерейного, парникового возделывания пролетарской культуры, наподобие того как лучшие утописты «искусственно культивировали» социализм в фаланстерах и тому подобных запроектированных учреждениях.

Мы и в данном случае отсылаем внимательного читателя к соответствующей главе нашей книги, а здесь дадим лишь несколько цитат, последовательно отражающих ход мыслей этой главы по вопросу о содержании культурной революции. «Речь идет не о том, — писали мы, — чтобы нарочито изготовить специальную культуру, панацею от всех зол культуры буржуазной. К этому вопрос не может быть сведен. Прежде всего коммунисты идут к тому, чтобы плоды буржуазной науки, техники, «плоды тысячелетнего развития цивилизации не доставались кучке людей... доставались поголовно всем трудящимся» (последние слова — Ленина). Дальше: «Но и капиталистическая культура не может попросту консервироваться. При критическом усвоении и разборе ее наследия необходимо руководствоваться определенным критерием, методом...» «Таким орудием в руках рабочего класса является марксизм. Капиталистическая культура должна быть подвергнута анализу с точки зрения диалектического материализма». «При марксистском анализе капиталистической культуры некоторые ее элементы выигрывают, обогащаются содержанием (например естественные науки); другие быть может только сохраняются (например пресловутая арифметика); третьи нейтрализуются, а четвертые «выделяются» и тем самым выкидываются из культурного обихода общественной действительности (например религия, формальная этика)».

«Марксизм делает науку «партийной» в широком смысле этого слова, т. е. разграничивает реакционные и прогрессивные научные направления». «Марксизм, между прочим, есть методология действия, методология борьбы. Он был порожден классовой борьбой пролетариата и сам знаменует борьбу. Поэтому в дальнейшее развитие ленинской мысли следует сказать, что преодоление капиталистической культуры при помощи марксизма не мыслится без актуальной практической борьбы». «На примере с моралью видна роль, которую отводил Ленин классовой борьбе пролетариата в деле критического усвоения и преодоления капиталистической культуры и в процессе перехода к культуре коммунистической». «Культура капитализма будет преодолена в призме *марксизма* и пропущена сквозь горнило *классовой борьбы* пролетариата, но носителем марксизма, вождем в классовой борьбе является политическая партия пролетариата. Таким образом политическая партия пролетариата — вот третий момент, который не может не стоять на пути превращения, метаморфозы... культуры капитализма в культуру коммунизма. «Партия» направляет процесс развития новой коммунистической культуры».

Так-то, т. Авербах. Вы бесконечное количество раз повторяете «пролетарская культура — классовое содержание культурной революции». Этим вы отсылаете от Понтия к Пилату, ибо не разъясняете, в чем же классовое содержание культурной революции. Я делаю это более конкретно, указываю три основных принципиальных момента: *марксизм* — единственная пролетарская наука, по выражению Ленина, — как метод познания и действия, *классовая борьба* пролетариата как практика и *коммунистическая партия* со своей программой и тактикой как штаб и руководитель.

Формулировка т. Авербаха ведет к ряду недоразумений. Если пролетарская культура есть классовое содержание культурной революции, то ведь последняя начинается в определенный исторический период, уже после завоевания и укрепления диктатуры пролетариата; между тем пролетарская культура возникает раньше, еще в недрах капиталистической формации, но, однако, уже как эмбрион, элемент социалистической культуры.

Слов нет, проблема культурной революции — сложная проблема. Должны быть решительно осуждены все, кто представляет ее лишь как приобщение широких масс к «культуре вообще», кто смазывает классовую борьбу переходного периода как в хозяйственно-экономической и собственно-политической области, так и на фронте культуры и просвещения. Не видеть *политического* характера нашего просвещения нельзя,— об этом ясно писал в свое время Ленин. Низводить в культурной революции ведущую роль пролетариата и его партии до роли благодушных культуртрегеров, значит ничего не понимать в ленинском учении. Думать, что можно «век жить и век учиться», не ставя себе задачи выковывать свои пролетарские кадры культурных и научных работников, значит

отказаться от азбучной истины: «Освобождение рабочих есть дело самих рабочих». Но, с другой стороны, нельзя и «загибать» в сторону «торопливости и размашистости», нельзя прямолинейно, метафизически решать проблемы культуры, упрощая и вульгаризируя их хотя бы из лучших субъективных пожеланий. Между тем именно по этой части грешит т. Авербах.

Прохаживаясь на счет «политических высказываний» своего противника, он сам делает такие «высказывания», которые являются теоретически неверными и политически вредными.

2. «Теоретические высказывания» т. Авербаха.

Тов. Авербах любит сильные «торопливые» и «размашистые» «высказывания». Сказать что-либо просто для него слишком слабо. Нужно обязательно подкрепить словечком «лишь», «только», «все», «ничего». Он не видит, что эти словечки зачастую делают положение неправильным. «Объективной истиной, — пишет т. Авербах, — является *лишь* классовая борьба пролетариата против капитализма». «Лишь». Ну а, например, классовая борьба буржуазии против пролетариата не есть объективная истина? Расстрелы рабочих и тюрьмы для них не объективная истина? Может быть субъективная?

Или т. Авербах теоретически беспомощен, или для него объективная истина не имеет значения объективного факта, а сопряжена с моральной оценкой, что равным образом свидетельствует о теоретической беспомощности.

Возьмем «высказывание» № 2. «Цепь культурной преемственности, — пишет т. Авербах, — перешла уже в руки пролетариата — пока, правда, только в одной стране. Или *завтра* она перейдет в его руки и в других странах, или человечество под бременем империалистической буржуазии пойдет вниз». Ясно и недвусмысленно! Или *завтра* пролетариат на Западе возьмет власть в свои руки, или *человечество* пойдет вниз, в том числе и в вышеупомянутой стране. Всякие оговорки о том, что «завтра» нельзя понимать буквально, не могут быть приняты. Образ «завтра» в достаточной степени не двусмыслен. Стало быть, если *завтра* пролетариат не возьмет власти («цепь культурной преемственности» не перейдет в его руки), то... Что-то знакомое слышится в этих «высказываниях», знакомое, обсужденное и по заслугам осужденное как теоретически неверное и практически вредное. Это размашистое «высказывание» т. Авербаха является не чем иным, как отголоском пресловутой теории перманентной революции.

И это не спроста. Это должно быть поставлено в связь с огульным рассматриванием крестьянства как реакционной массы, отношение которой к пролетариату не есть отношение различия.

Выражаясь образным языком т. Авербаха, «цепь культурной преемственности перешла уже в руки пролетариата — пока, правда, только

в одной стране». Мы с вами, читатель, живем и работаем в этой стране. Чем же мы занимаемся? Что мы строим? Мы с вами наивно полагали, что при всем сложном переплете переходного к социализму и коммунизму периода мы строим социализм. Так как все части общественного здания теснейшим образом между собою связаны, то, думали мы, мы строим социализм повсюду, и в нашей крупной национализированной промышленности, которая являет собою уже предприятия последовательно социалистического типа, и на транспорте, который уже принадлежит пролетарскому государству, и в сельском хозяйстве, к социалистической реконструкции которого мы приступили, и даже кооперацию мы строим как путь к социализму. Культура, культура в ленинском понимании этого слова не стоит и не может стоять где-то особняком. Борясь с капиталистом в городе, мы строим социализм в промышленности; борясь с кулаком в деревне, мы строим социализм в сельском хозяйстве; борясь с попами и сектантами, мы строим социалистическую культуру в одном ее секторе; борясь с реакционерами в школе, мы строим ее в другом ее секторе. Не можем мы строить социализма, не строя в то же время социалистической культуры. Так думали мы с вами, читатель.

Однако пришел т. Авербах и «размашисто» поучает нас: «Кто думает, что мы строим уже социалистическую культуру, тот не отдает себе отчета в характере переходного периода, или путает культуру классовую, пролетарскую, с культурой бесклассовой, коммунистической, или различает социалистическую и коммунистическую, отождествляя культуру пролетарскую с культурой социалистической». Как много «или» и все мимо!

Мы не отождествляем пролетарской культуры с социалистической, но вторая разовьется из первой и больше неоткуда ей будет развиваться, подобно тому как мы не отождествляем будущего члена социалистического общества с современным нашим пролетарием или колхозником-коммунаром, но первый будет потомком, наследником, преемником второго и никого больше. Мы, повторяем, не отождествляем, мы и определяем пролетарскую культуру как в потенции коммунистическую (potentia не есть actus, реальная возможность не есть еще действительность), но и не противополагаем так метафизически, как это делает т. Авербах.

Будучи последовательным, он должен был бы сказать: кто думает, что мы строим уже социализм, тот не отдает себе отчета в характере переходного периода, или путает классовое общество с бесклассовым, коммунистическим, или различает социализм и коммунизм (вот грех-то!), отождествляя пролетариат с членами коммунистического общества.

Итак, читатель, мы с вами не строим социалистической культуры, не строим социализма. Что же мы делаем? Единственный вывод, по т. Авербаху: мы ждем, пока «завтра» «цепь культурной преемственности» не перейдет в других странах в руки пролетариата. Наша ставка, видите ли, на завтра.

В самом деле, что же другое остается нам в свете компетентных разъяснений, то бишь, высказываний т. Авербаха? Мы думали, что в процессе борьбы пролетариат осуществляет свою культурную революцию, строя тем самым социализм и в области культуры. Мы думали, что надежной основой, основным устоем в этом деле является бытие пролетариата как такового. После высказываний т. Авербаха дело должно представляться в ином виде. «Бытие определяет сознание, — учит т. Авербах, — общественное бытие, общественное сознание — и то (!) в конечном счете (тире и запятые на совести т. Авербаха. — *И. Л.*), а в еще более конечном счете (!) классовое бытие определяет классовое сознание». Допустим, что классовое бытие определяет классовое сознание «в еще более конечном счете» чем бытие — сознание. Это может иметь тот смысл (если вообще имеет), что между классовым бытием пролетариата и его классовым сознанием существует, как теперь говорят, «досадная неувязка». Тов. Авербах об этом и учит: «*Мы переделываем сознание*, и не только мелкобуржуазных элементов, но и *самого пролетариата*, который, по словам Маркса, может только в революции очиститься от всей грязи старого общества и стать способным построить общество новое, бесклассовое, социалистическое».

Ссылка на Маркса, как говорится, «всуе». Маркс говорит, что пролетариат может только в революции *очиститься*, т. Авербах же о том, что *мы* (кто мы?) переделываем сознание пролетариата, очищаем его. «Классовое бытие» «само в себе» не гарантирует пролетариату *нужного* ему развития «классового сознания». Классового бытия пролетариата, видите ли, недостаточно; он сам не знает, какое сознание ему нужно; необходимо, чтобы пришли (откуда?) «мы», Авербахи, и продиктовали нужное пролетариату «классовое сознание». Но откуда может взяться это классовое сознание как не из классового бытия того же пролетариата? Такое комчванство редко у кого можно встретить.

При проведении принципов т. Авербаха дело культурной революции — безнадежное дело. Ленин писал о неимоверных трудностях «и чисто культурного свойства (ибо мы безграмотны), и свойства материального (ибо, для того чтобы быть культурным, нужно известное развитие материальных средств производства, нужна известная материальная база)», а, по т. Авербаху, дело заключается не в развитии имеющегося у рабочего сознания, определяемого его бытием, а в том, что нужно еще классовое сознание пролетариата переделать. И как только этот пролетариат мог сделать пролетарскую революцию, взять государственную власть в свои руки еще до того, как некоторые теоретики поставили себе задачу переделывать его классовое сознание!

Работы этим теоретикам, в самом деле, предстоит много. Посудите: «В их (массы самих пролетариев) сознании много буржуазного или мелкобуржуазного, много индивидуалистически-собственнического, много еще и от «буржуазной культуры». Безутешная картина! В этом ответственнейшем положении у т. Авербаха нет никакой диференциации, никакой

оговорки, скажем, о некоторых слоях молодых, лишь недавно втянутых в производство рабочих, — нет, речь идет о «массе самих пролетариев».

Партия выдвигает рабочих на руководящие посты, не считаясь только с уровнем их формальных знаний; партия находит разнообразнейшее применение инициативе рабочих масс; партия опирается на них в борьбе с бюрократизмом, в движении социалистического соревнования; партия привлекает их к делу проверки своих собственных рядов; партия ставит под их контроль все строительство социализма, но вот приходят сверхчеловеки Авербахи и заявляют: в сознании масс самих пролетариев много буржуазного, мелкобуржуазного, индивидуалистически собственнического, даже добуржуазного.

Легче на поворотах, почтенные теоретики, не слишком далеко заходите в своей торопливости и размашистости сверхчеловеков, иначе пролетариат сумеет призвать вас к порядку и «переделать» ваше сознание в сторону «нужного» ему развития.

СХОЛАСТИКА ПОД МАСКОЙ ДИАЛЕКТИКИ.

(О книге А. Белого «Ритм как диалектика»).

С. Малахов.

Как имя автора, не только писателя, но и стиховеда, так и цель работы, выраженная в заголовке, заставляют отнестись к вышедшей книге с особым вниманием. С одной стороны, Белый — какой бы то ни было, но все же глава и зачинатель особого направления в современном русском стиховедении. С другой стороны, подводя итоги своим многолетним исследованиям в этой области, он претендует на то, что настоящая работа является не просто продолжением старых, а некоторым их *синтезом*, становлением вопроса на принципиально новые позиции:

«В отыскании принципа мы переходим к третьей фазе всяких исканий; первая фаза — реальная данность сиречь (теза); вторая — выработка формальной номенклатуры (антитеза); третья — синтез в принципе двух путей, соотношение их друг с другом как фаз, раскрытых в своей реальной полноте в третьей фазе» (стр. 15).

В своеобразных лирических отступлениях (на них Белый как поэт особенно щедр) автор подчеркивает то положение, что «синтез» не является итогом его личных работ; Белый настаивает на том, что в его работах, если не найден, то по меньшей мере намечен выход для всего русского стиховедения. Заканчивая анализ «ритмических кривых» (о них дальше), Белый говорит:

«Показ неудачен, быть может; быть может, бездарен я в нем.

Но я знаю, что *тема моя талантлива*» (курсив автора. — *С. М.*, стр. 224).

Такая высокая оценка своих работ приложена Белым не только к этой последней «синтетической» книге, но и ко всем прошлым работам, которые автор рассматривает так же *как фазы становления всего русского стиховедения в его наиболее научно-прогрессивных тенденциях.* На стр. 28 читаем:

«... *Я до современных профессоров* (подчеркнуто мной. — *С. М.*) от формалистики, разумеется с ошибками, твердо чалил к формальному

методу; но я же знал: это — не самоцель, а — расчистка от бурьяна места будущей стройки...»

Белый не только считает, что *на основе его работ* «выросла монументальная библиотека, написанная главным образом формалистами», использующими работы Белого под видом их критики или замалчивания. Он не только задает следующий вопрос:

«Что нового в принципе эта богатая количеством трудов и часто бедная качеством литература внесла, кроме уточнения и усидчивости в сравнении с *«Символизмом»*» (курсив автора. — *С. М.*).

Белый очень убежденно считает, что критика формалистами его работ, так же как «замалчивание» ими его, Белого, заслуг, суть сознательные *акты борьбы реакционных принципов с революционными*, которые представляет он — Белый.

Не довольствуясь простым установлением такого «факта», Белый подводит под него исторические аналогии, находя их в борьбе «метафизиков» и «трансформистов».

«Кажущийся IV веку до нашей эры *«темным»* Гераклит, кажущийся надутому Дунсу Скотту темным Рожер Бэкон, кажущийся фантастом Гете — в Геккеле, в Дарвине, в Гегеле, в Марксе, в Эйнштейне всегда победят ясных отсталостью всезнайства и богатых номенклатурою формалистов, как бы они ни назывались: Дунсами Скоттами, Кювье или... профессором Жирмунским» (стр. 16).

Не довольствуясь столь ясной аналогией, Белый еще более разъясняет свою мысль:

«Видя ставку на Кювье многих из современных формалистов против будущего Дарвина стиховедения, мне, как естественнику по образованию... просто смешно перение против рожна *моей* (курсив мой. — *С. М.*) чисто физиологической тенденции в стиховедении иных из современных стиховедов-номенклатуристов: я — не только не Дарвин в стиховедении: я не Гете; но за меня и Дарвин, и Гете» (стр. 17).

Трудно выразиться отчетливее! Последняя приписка, отводящая упреки в самонадеянности, конечно, не более, чем жест кокетливой «скромности». Конечно, Белый не может прямо заявить: «Я — Дарвин!» Но, если его посылки о роли «символизма» и настоящей его работы в истории русского стиховедения справедливы, то уж, конечно, он и Гете, и Дарвин — *в пределах своей области*.

Таковы те авансы, которые дает Белый сам себе, приступая к этой последней своей работе. Повторяю, что подобные заявления в соединении с той объективной ролью, которую в самом деле играл А. Белый в русском стиховедении, заставляют нас особенно серьезно отнестись к анализу разбираемой книги. Тем более, что затрагиваемые проблемы имеют не только узко теоретический интерес: от разрешения их зависит правильная оценка современным критиком тех поэтических произведений, которые написаны стихами, ибо в передовой современной критике с каждым

ее этапом уменьшается роль субъективного импрессионизма и увеличивается значение научного объективизма, требующего от критика, чтобы он стоял на уровне последних теоретических достижений и прежде всего в своей специальности.

Каковы основные посылки Белого? На нескольких страницах сконцентрированы те порочные положения, без раскрытия которых книга поражает своею смелостью и внешней наукообразностью «счислений», формул, схем, диаграмм и т. п.

Прежде всего следует напомнить основные положения тех старых работ Белого, критика которых В. Жирмунским приводит в такое бешенство их автора. Надо сразу же отвести обвинение Жирмунского в несправедливости и замалчивании по отношению к достижениям Белого, значение которых Жирмунский *дважды* подчеркивает на протяжении немногих страниц.

«Нельзя не признать *выдающегося* (курсив здесь и дальше мой. — *С. М.*) значения работ А. Белого для изучения русского стиха. *Впервые*, вместо отвлеченных схем традиционной метрики, Белый поставил перед исследователем реальное многообразие ритмических вариаций русского ямба, всецело определяющее особенности индивидуального ритмичекого стиля данного автора или произведения. Для изучения ритма Белым указан был метод, *в основе совершенно правильный*...» («Введение в метрику», стр. 40).

Справедливость требует отметить, что только человек, страдающий манией преследования, может счесть за нападки и травлю (!) такой отзыв, который является *положительным и чрезвычайно лестным* для Белого при всей критике его недостатков, которая следует дальше.

Жирмунский совершенно прав, когда видит основную ошибку Белого в определении реального ритма стиха признаком *отрицательным*. Вот как звучит это «определение» у Белого:

«Под ритмом стихотворения мы разумеем симметрию в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» («Символизм», стр. 396).

Строя фигуры («треугольника», «трапеции», «квадрата» и т. п.), составленные из линий, соединяющих места, где пропущены ударения метрической схемы в сетке, соответствующей расположению строк и стоп, Белый на основании этого графико-статистического метода объединяет и противопоставляет друг другу поэтов различных эпох как поэтов одного или разного стиля. Этот коренной недостаток правильно подмечен Жирмунским.

Вторую ошибку Белого Жирмунский видит в его субъективно-оценочной трактовке ритмических фигур как «бедных» или «богатых» по количеству отступлений от метра. И здесь Жирмунский прав, замечая, что «нет хороших или плохих ритмов», что поэт избирает и строит ритм (пускай, подсознательно) «в зависимости от того или иного художествен-

ного задания». Прав, наконец, Жирмунский и тогда, когда объясняет *оценочно-положительную* трактовку Белым «редких» ритмических ходов тем, что она (эта оценка) «связана общей тенденцией этой эпохи к ритмической деформации силлабо-тонического стиха» («Введение в метрику», стр. 43).

Следует, однако, сказать, что, правильно критикуя Белого, Жирмунский ограничивается поправками того же субъективно-формалистского характера, не снимающими основных ошибок Белого. Ошибка последнего не только в том, что он под видом ритма подсовывает нам только отступления от метрической схемы, общая беда и Белого и Жирмунского в том, что они не видят *исторических причин*, вызывающих тот или другой *типичный* ритмический строй *в стиле*, который (стиль) *не есть* еще *только ритм*. Когда Жирмунский объясняет тяготение Белого к «редким» ритмическим ходам «общей тенденцией этой эпохи к ритмической деформации силлабо-тонического стиха», — он совершает порочный логический круг, ибо его «объяснение» остается тавтологией, *пока не объяснена в связи с характером исторически складывающегося стиля сама тенденция* «к ритмической деформации», вытекающая, конечно, не из того, что старые размеры «надоели», «приелись», как это выходит по Жирмунскому.

После приведенной справки о старых работах Белого естественным будет вопрос о том, исправил ли автор свои ошибки в новой «синтетической» работе. Надо сказать прямо: *не только не исправил, но углубил*. Даже сочувственную критику Жирмунского Белый *отводит целиком, не опровергая ни одного довода по существу*. В основу новой книги кладется и заостряется прежний принцип Белого, согласно которому *ритм* рассматривается как *отступление от метра, а существование последнего оспаривается*, чем даже собственное определение ритма Белый превращает в нелепость: раз ритм — отступление, а метра не существует, то от чего же «отступление»? (!).

Конечно, метр — абстракция, хотя бывают случаи и полного совпадения метра с ритмом («ноль» по Белому). Однако еще Маркс указывал на роль «абстракции» для изучения законов живой действительности. Понятие метра помогает нам осознать реальную *закономерность* конкретного ритма. Если последний и не совпадает часто со схемой, то он и не отступает от нее в основном. Как всякий *принцип* классификации метр помогает нам понять ритм. Существует определенный минимум отступлений, несоблюдение которого разрушает стих как таковой, ибо и в тоническом стихе и в «свободном» есть свой «метр», т. е. свой *принцип закономерности*, без которого они бы не были *стихом*.

Таким образом ритм есть *реальная* закономерность стиха, а метр наиболее общий случай, где принцип закономерности выражен наиболее полно как принцип.

Если последнее спорно для тонического и силлабического стиха, то оно бесспорно для силлабо-тонического, *наиболее упорядоченного*

в своем звучании. Без понятия метра в силлабо-тоническом стихе немыслимо понять и ритм.

Заявления А. Белого о том, что ритм «антиномичен метру» (стр. 18), что ритм в стихотворении «вынут из метра и существует в виде самостоятельной и от метра независящей величины» (стр. 90) показывают, что Белый попросту не понимает роли метра в стихе.

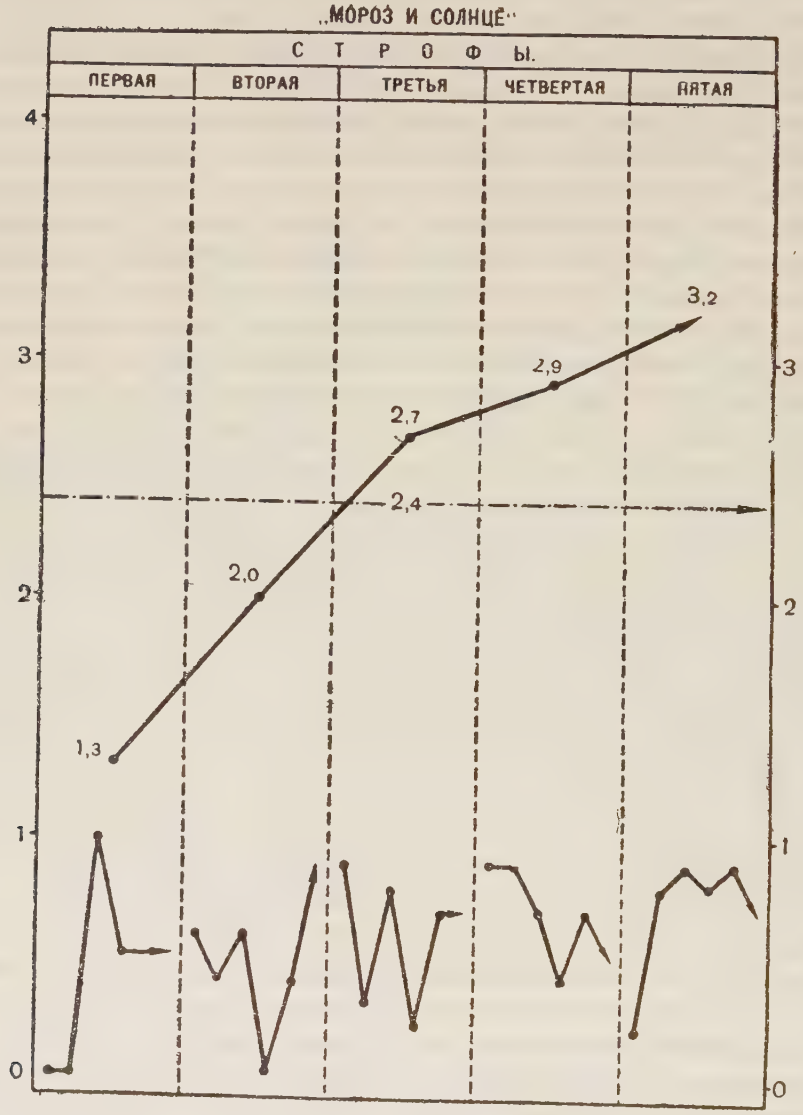
Впрочем само толкование Белым силлабо-тонического стиха как основанного на понятии «о долготе и краткости» приближает его к ошибке традиционных метрик, смешивающих силлабо-тоническую метрику с *античной*, действительно основанной на долготе и краткости произнесения. Если в силлабо-тоническом стихе и есть разница в длительности произнесения ударных и неударных, то *не она является решающим фактом*, а *сила удара*. И эта ошибка является следствием непонимания роли метра так же, как и старая попытка Белого искать *стихотворный* ритм в прозе. Понятие метра, в котором стопа есть *закономерно повторяющаяся группа*, т. е. *не существует сама по себе вне метрической инерции*, избавляет нас и от этой ошибки, которой не избежал Белый.

Давая новое определение ритма, который Белый видит «в соотношении всех строк» (стр. 80), т. е. давая лишь *один из элементов* правильного определения ритма, Белый совершенно искажает верную в основе мысль способом, при помощи которого он находит это «соотношение».

Беря *строку* как «ритмический индивидуум», как целую ноту, Белый дает следующий способ для «счисления» этих строк, т. е. для определения их «отношений». Строки (начиная от первой или «тезы»), которые «подобны» друг другу по своему строению (здесь Белый вынужден пользоваться метром), заносятся под цифрой 0, обозначающей «минимум контраста»; строки, которые по строению различны — «антитеза», обозначаются, как «максимум контраста», т. е. в виде 1. Третий случай или «отношение повтора к контрасту («синтез»), где контраст есть контраст с предыдущей строкой, а повтор может лежать сзади и через строку и через две и через три, т. е. быть «отчетливее и неотчетливее», — «счисляется» при помощи следующей формулы: $\frac{n-1}{n}$, где n — порядковый номер строки с повтором; если повтор отделен двумя контрастами, «n» равно 3, а «n—1» — количество строк контрастных, лежащих между повторами; повтор через строку = 0,5; через две = 0,6 и т. д.

По особой формуле вносятся поправки на паузы (словоразделы), изменяющие вид «подобных» строк, на цезуру, на знаки препинания и т. п. Цифры результата (т. е. только знаки «контраста», ибо 0 не учитывается) соединяются линиями на сетке прямоугольника, где деления построены по числу строк так, что горизонтальная линия, разделенная, положим, на четыре равных отрезка, определяет участок каждой строки четверостишия, а вертикальная линия (так же деленная на четыре) — масштаб в движении ритмической кривой от 0 до 4. Сумма строчных

цифр дает число строфы; по числам строф строится кривая, показывающая движение ритма по строфам и т. д. Прилагаю для образца авторский чертеж № 1 к стихотворению Пушкина «Мороз и солнце», где даны кривая движения строф и кривые каждой строфы в отдельности.



В приведенных схемах «счисления кривой ритма» произвольно, неубедительно и неверно все, начиная с самого принципа, повторяющего ошибку «символизма», ибо ритм, как уже сказано, не определяется и не может определиться одними отступлениями. Если старые схемы и наблюдения Белого над русским четырехстопным ямбом давали некоторый статистический материал, который можно было использовать хотя бы

как материал *частичный* (зная, что имеешь «отступления» именно от ямба, можно восстановить по этим отступлениям реальный ритм), то сегодняшние рассуждения Белого делают его «наблюдения» бесполезными вовсе, так как в их основу не положено реальных отношений, действительно существующих в стихе.

На самом деле, реально (хотя и совершенно бесцельно) в схемах Белого лишь одно допущение, обозначающее «минимум ритмического контраста» как 0. Обозначение контраста рядом лежащих строк 1-й и сложение результатов для получения «строфной суммы» есть сложение пудов и метров, ибо складываемые контрасты далеко не всегда однотипны. То же самое относится к «поправкам», к формулам отношения контраста и повтора и т. п.: где доказательства того, что различимость повтора реальна до 9-й строки (стр. 89) и что «отчетливость» его идет *именно по формуле*, предложенной Барановым-Ремом? Наконец, совершенно бессмысленно сведение 5-, 10-и т. д. строчных строф к 4-строчной, ибо такое искусственное деление ритма явно противоречит его реальному течению в многосложной строфе.

После всего сказанного бесцельным является разбор того, что основано Белым на явном произволе, т. е. ««толкование» его фантастических кривых, обозначающих движение ритма не более реального, чем существование апокалипсического «зверя из бездны», имя которого также выводится путем математики, что одно уже, по Белому, должно являться доказательством реального существования этого мифического существа.

Однако следует заняться и тем, как объясняет Белый выразительные функции ритма, вне зависимости от того, что самый ритм им не понят. Быть может здесь, на конкретном материале, Белый исправляет те ошибки, которые допустил как теоретик? Быть может «внутреннее чувство» помогает ему понять художественную роль ритма? На стр. 29 читаем:

«... Ритм мною ощупываем, как форма, если вычисляема его фигура кривой, оцелостнивающая слагаемые, или точки строчных уровней; и он же мне, художнику, ведом, как тот *звук* (курсив автора. — *С. М.*) напевности, *из которого рождаются и образ, и образное содержание*» (курсив мой. — *С. М.*).

Итак, вместо того, чтобы понять, что и ритм и образ, порождая в своем диалектическом единстве «образное содержание», *сами порождены* социально детерминированным сознанием поэта, — Белый делает первопричиной в создании художественного произведения ритм, т. е. *один из формальных компонентов* (правда важнейший) стиха. Углубляя свою ошибку и ставя ее на социологические основы (вульгарно понятые), Белый пишет:

«... *Интонационность*, определяющая форму кривой, *прием социального заказа* (курсив мой. — *С. М.*), в звуке, переживающемся

субъективно, как то волнение, о котором поэты говорят, что оно — *вдохновение* (курсив автора.—*С. М.*); что же я *вдыхаю* (курсив автора.—*С. М.*), как звук? *Социальный заказ* (курсив мой. — *С. М.*), превышающий в стадии эмбриональной мое субъективистическое разумение; мифологизация этого мандата, как директивы, или даже диктатуры воли какого-то «мы», живописали поэты в древности, как явление музы или Аполлона».

Итак «вдохновение», мифологизированное древними «как явление музы или Аполлона», «вдыхаемый звук интонации», словом психофизическое состояние организма в минуты творческих побуждений, то, что Пушкин называл «живейшим расположением ума и сердца», *этот акт в психологии творчества* Белый путает с социальной детерминацией творчества, как *результата, данного в художественном произведении.*

Получается так, что то «мычание», которым Маяковский наполняет по его признанию темные для него семантически места в стихе, и есть тот «социальный заказ», который вложен в него классом и который определяет все остальное. После таких «высказываний» обижаться, как это делает Белый, на обвинения в субъективизме (я бы добавил — идеалистическом) не следует. Действительно, что как не мистика чистейшей воды этот «звук», вкладываемый классом в грудь поэта, как тот «угль», который вкладывает божество в грудь пушкинского пророка?

Являясь формой своеобразного приспособления вчерашних идеалистов к марксизму, теория «социального заказа», вульгарная сама по себе, приспособлена Белым настолько, что из нее вытравлены последние привкусы социологизма, ибо не более, чем издевательством (конечно, неосознанным) над социологическим методом является его привлечение для объяснения «вкладываемого звука». Однако и это еще не все. Белый саморазоблачается до конца. Придется привести большую выдержку, но она необходима и будет ясна почти без комментариев:

«Теперь вопрос об отношении производящего коллектива, социального заказчика, к воспроизводящему коллективу; совпадают ли они в пространстве и времени? Нет, не совпадают; беру пример: русский народ (! — *С. М.*) выслал своего сына Ломоносова в заморские края; Ломоносов, став первым русским поэтом и первым ученым, должен был бы, вернувшись в село Холмогоры, просветить сельчан, которые его выслали, а он не вернулся; и вместо этого занялся никому непонятными стиховедческими спорами с Сумароковым и Третьяковским; можно сказать, что социального заказа он не вернул заказчикам, оторвавшись от коллектива; вот образец узкого понимания исполнения заказа, рационалистического: вернись Ломоносов в свое село и займись там грамотностью вместо стиховедческих упражнений, село Холмогоры было бы грамотно, а весь русский народ остался бы без того языка, которым гордимся мы: из стиховедческих, мало кому понятных споров, выкрепился русский стих; переброшенный Державину, Жуковскому, Батюшкову, Пушкину,

он стал лабораторией нашего языка, ибо русская проза зародилась в русской поэзии, а язык русской прозы есть язык миллионов рабочих и крестьян...» (стр. 240).

Белый выдумывает нелепые крайности («социальный заказ» в «сельском масштабе») для того, чтобы оправдать свою теорию о «социальном заказе» от «всего народа». У Белого, как настоящего идеалиста, все поставлено на голову. Не будь гениального одиночки-Ломоносова, мы бы, пожалуй, и не говорили по-русски. Язык «миллионов рабочих и крестьян, зародился в русской поэзии». А вот неблагодарный Пушкин, которого, по Белому, не было бы без Ломоносова, советовал учиться этому языку «у московских просвирен». Наконец, самое главное: неужели не ясно, что никакого заказа «от народа» Ломоносов не выполнял просто потому, что позднейшая его деятельность, в том числе и теоретическая, превратила его в идеолога *господствующих классов*, вовсе не говорящих от имени «всего народа»?

Однако бесцельно разъяснять такие вещи Белому, который со своим «социальным заказом» дошел до того, что превратил Пушкина не более не менее как... *в пролетарского поэта*, да еще *воспевшего Октябрьскую революцию 1917 г.*

На стр. 231 читаем:

«... Посмотрите, что произошло: в свете прочтения текста по кривой — странно видоизменились рельефы образов; в них — идеи; и проснулось подлинное содержание поэмы, *точно написанной Октябрем 1917 г.* (курсив мой. — *С. М.)*, а не октябрем 1833 г.

Пушкин выполнил социальный заказ; и к удивлению для себя мы узнаем, что в то время как Пушкин думал, что его заказчиком было разоряющееся дворянство, подлинный заказчик, им не узнанный, лишь глухо расслышанный, — был: история русского революционного движения... «вещий смысл поэмы выявился в XX столетии».

И в другом месте уже о самом Пушкине: «... Он, по уши ушедший в долги, в эти годы слетал «в *пропасть*» для него — четвертого сословия; родом принадлежа к аристократии, бытом сложившейся жизни — к третьему сословию, фактическим разорением он слетал в... *люмпен-пролетариат*» (курсив в обоих случаях авторский. — *С. М.*, стр. 213).

Как же приходит Белый к выводам, которые даны в предыдущей цитате? Уже последняя выдержка, а также и выдержка, говорящая о Ломоносове, приводят нас к субъективному импрессионизму и *биографизму*, возведенному в метод «толкования кривых».

Напоминаю: кривая ритма — по Белому — есть «графическое выражение перманентной смены слуховых совпадов и контрастов строк в их соотношении друг с другом...» (стр. 77).

Выше было показано, что такая «кривая» не является и не может являться знаком, показывающим реальное движение ритма в стихе, ибо ритм не есть только отношение «слуховых совпадов и контрастов», да

вдобавок еще отношение, которое выражено знаками (например «О»), лишающими нас возможности реально показать, *что же именно* соотносится. Характерен тот факт, что для формулы Белого *совершенно безразлично, какой типовой размер* (метр) лежит в основе счисляемого ритма. Его формулы настолько отвлечены от реального содержания, что Белый вынужден сознательно декларировать полную независимость ритма и метра друг от друга (стр. 90). Два стихотворения, написанные одно ямбом, а другое амфибрахием, в его исследованиях обезличены, приведены, так сказать, к одному абстрактному знаменателю.

И вот такой-то, выхолощенной, отвлеченной от реального содержания «кривой» придается решающее значение. Она есть, по Белому, тот волшебный звук, который, будучи вложен в грудь поэта чудеснейшим образом извне («вдыхаемый социальный заказ»), *сам* порождает и образы стихотворения и его внутреннее («образное») содержание. Мы показали уже, как трактует Белый «социальный заказ» и к каким ляпсусам приводит его это толкование в широком «ракурсе». Превращение Пушкина в пролетарского поэта настолько очевидный абсурд, что тут уже никакая «кривая» не вывезет! Это в общем плане. Теперь познакомимся, так сказать, с лабораторией «объяснения кривых», с «толкованием» конкретных частей произведения.

«Вычислив» при помощи своих фантастических формул отношение 464 строк поэмы «Медный всадник» Пушкина (высказываю Белому свое искреннее удивление перед каторжной проделанной им работой — подвиг, величина которого удвоена его бесполезностью), составив «кривую» этих отношений (даже три кривых), Белый пускается в «объяснение»:

«... Градация вершин: 2,7+2,8+3,1+3,2+3,5; и потом, после последнего слета линий — 3 (последнего отрывка); но это — жизнь Евгения; в первой градации роста уровней вершин — рост уровней эмоциональной жизни Евгения; в 2,7 дан Евгений в его жизни до наводнения; с его мелочными и крупными заботами, с его предчувствиями (43 вместе счисленных строки); в 2,8 подан Евгений на Сенатской площади, уже протестующий против судьбы; в 3,1 дано роковое узнание о судьбе Параши; в 3,2 — сумасшествие; в 3,5 *страшное прояснение сознания*, обусловившее взрыв мятежных чувств в его душе (совпадающий во времени почти с декабрьским «взрывом»); и тут — *максимум* (курсив везде авторский. — *С. М.*); в следующем «3» — печальная консеквенция: смерть Евгения» (стр. 176).

И дальше (стр. 177):

«В точках минимума показаны: «*непоколебимость*» Петрограда и отлив со злодеем, награбившим имущество (оба отрывка — 1,8); показан «Всадник» — 1,9; показана ужасная сила «Всадника» — 2,1; словом — показано: «*государственная власть раздавливает личность...*» (курсив авторский. — *С. М.*).

Не стоит продолжать выписок, субъективистский импрессионизм этих толкований очевиден. Прежде всего, Белый сам сознается, что движение кривой далеко не всегда связано с движением «содержания» («подъем уровней не соответствует всегда подъему эмоций...», стр. 122), что «может быть, такое совпадение — случай...». Но он объясняет это тем, что подлинное содержание заключено не в семантическом тексте (образ, эмоция, смысл), а в «жесте интонации» (как можно отделять движение ритма от движения эмоций!), — и это делает Белого еще более ответственным за объяснение кривых (на основании своих толкований он даже изобличает поэтов — Пушкина и А. Толстого — во внутренней фальши, в противоречии их подлинных чувств с чувствами выражаемыми). Почему же в одном случае Белый связывает высокие уровни с конкретными переживаниями человека (см. отрывок о Евгении), а низкие с символом государственной власти, в другом же случае (разбор стихотворения Тютчева «Весенняя гроза», стр. 126) считает что низким уровням естественно соответствует «эмпирическое описание майской грозы», а уровню самому высокому — «превращение действия грозы в мифологический смысл»?!

Такое противоречие (а оно у Белого не единично) сближает его рассуждения с разговорами гадалки, которая по одним и тем же картам может «нагадать» вам любую судьбу. Да и сами толкования, будучи взяты вне сравнения с другими (напр., фраза «в ущельях дана сосредоточенно: идеология императорской власти»), напоминают пародию на вульгарно-социологический метод, заключенную во фразе: «В ямбах Пушкина находит свое отражение железная шагистика николаевской эпохи».

Второй прием, употребляемый Белым при толковании «Медного всадника», заключается в том, что исследователь стремится переживания Евгения увязать с биографией самого Пушкина по формуле: Пушкин — Евгений, Петр — Николай I. Ограничусь двумя выдержками, хотя эти положения развернуты у Белого довольно широко: «„Всадник“ — царь Николай» (стр. 200), и «нечеловеческий крик Евгения — крик жизни Пушкина» (стр. 213). Эти сопоставления, помимо того, что биография не метод для раскрытия внутреннего смысла, сделаны чрезвычайно наивно. Довольно будет указания на то, что у Белого даже львы, на которых сидел Евгений во время наводнения, превратились в... Бенкендорфа и Дубельта — «львов сторожевых» Николая I, а невская вода символизирует... «порабощенный народ»! Не говоря уже о фразе, которую мог написать только человек, занимающийся, вместо реально существующих произведений, метафизическими кривыми:

«Державец — ужасен: и это не Петр; в 1825 г., в момент сцены, Петра не было: тлели его кости...» (стр. 215). Но ведь Фауста, Гамлета, Дон-Кихота и сотен других героев литературных произведений вовсе не существовало! А разве Наполеон, Кутузов и другие генералы «Войны и мира» адекватны своим историческим прототипам?! Все искусство —

условность, соответствующая действительности, но не так вульгарно, как это кажется Белому, из крайностей метафизических обобщений попавшему прямо в наивный реализм.

Есть, правда, у Белого правильная наметка (кстати сказать, никакого отношения к его кривым не имеющая), заключенная в параллели, проводимой между «восстанием» Евгения против Петра и историческим восстанием декабристов. Для этого дела не нужно было вовсе привлекать самого Пушкина; это только отвлекло Белого на ложную дорогу, так же впрочем, как и другого более удачливого исследователя «Медного всадника» (Д. Благого). Наметка осталась наметкой, и главная идея Белого (метафизическая кривая) блестяще восторжествовала, доказав, что метафизика не может спасти ни субъективный импрессионизм, ни биографизм наивно-социологической окраски.

В заключение необходимо отметить всегда необычный, а для разбираемой работы прямо бредовой язык Белого. Трудно возражать против права писателя на новаторство в области языка. Введенное Достоевским слово «стушеваться» прочно вошло в языковый обиход. Однако существует предел, тем более для писателя, который претендует учить языку «народ». (Если Ломоносов «создал» современный народный язык, почему бы Белому не создать более современного?) Посмотрим же, что преподносится народу:

«Разбиение», «перение», «разгляд», «узнание», «давеж» — таков словарь Белого. Содержание у него «просовывается», ритм «ощупывается», стих «выкрепляется». Рекорд неудобоваримости побивает, однако, «фигура кривой, *оцелостнивающая* слагаемые», хотя с нею соперничает следующая фраза поистине «мистическая»: Пушкин «слетал «в пропасть» для него (?!—*С. М.*) четвертого сословия». Трудно сказать, какие звуки «вдыхает» Белый, но выдыхает он нечто совершенно невразумительное!

Для комплекта можно прибавить также стихотворный пример, где право на «поэтическую вольность» окрыляет Белого настолько, что он побивает самого себя:

Перетопатываем годы
И утопатываем в тьмы.

Если читатели Белого станут «утопатывать» от его последней книжки, они будут вполне правы, ибо никто не докажет, что заключение словесного союза с Марксом и Энгельсом способно приблизить к пониманию диалектического материализма схоласта и метафизика, который сейчас еще дальше от «подлинной науки», чем в тех своих книгах, в которых он не претендовал на духовное родство с основоположниками марксизма.

О ПУТЯХ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ МЫСЛИ.

Ф. Шалавин и И. Ламцов.

1. Современная архитектура и диалектический метод.

Если диалектика как метод всецело подчинила себе сферу общественных наук, если она все более и более оказывает влияние на современное естествознание, то ясно, что и такая специальная область, как архитектура, не может остаться вне влияния диалектики. И поскольку диалектический метод находит свое полное оправдание в области общественных и естественных наук, он *должен найти свое применение и в архитектуре*. Только овладев диалектическим методом и применяя его в своей области, современный архитектор сумеет *преодолеть* то кустарничество, которое до сего времени господствует в архитектуре, и *поднимет* ее до уровня научной дисциплины.

Но, ставя перед современным архитектором вопрос об овладении методом диалектики, необходимо давать резкий отпор всяким попыткам исказить и извратить понимание диалектического метода при применении его в области архитектуры.

Глубоко прав А. Деборин, когда он, говоря о специалистах науки, указывает:

> «Каждый из них знает свою «дробную специальность» и не имеет желания возвыситься до философского естествознания, т. е. его диалектики. Многие из них часто употребляют это модное словечко, но знают о ней до смешного мало. Применять же диалектику в своей области и вовсе не умеют. Так вот, или диалектика модное словечко, тогда просто откажитесь от нее; или диалектика действительно всеобщий метод, способный обогатить и двигать вперед науку... тогда требуется серьезное отношение к ней» («Энгельс и диалектическое понимание природы»).

Мы не можем особенно пожаловаться на то, чтобы слово диалектика часто употреблялось в современной архитектуре. Не можем мы пожаловаться и на большое желание возвыситься до понимания диалектики

со стороны архитектурной общественности. Однако приходится отметить, что кое-где среди архитекторов диалектика уже становится «модным словечком». В качестве примера может служить статья конструктивиста Р. Хигера «К вопросу об идеологии конструктивизма в современной архитектуре», напечатанная в одном из номеров журнала «Современная архитектура» за 1928 г.

Правда, о диалектике Р. Хигер говорит вскользь и к тому же больше в подстрочных примечаниях. Но эти-то замечания вскользь как нельзя лучше вскрывают истинный смысл употребляемого им слова диалектика, характеризуя в то же время отношение к диалектическому методу архитекторов-конструктивистов, объявляющих себя последовательными материалистами.

> «Для конструктивиста, — говорит Хигер, — нет никаких *заранее допускаемых* противоречий ни в архитектурном задании, ни в процессе архитектурного творчества, ни тем более в самом архитектурном произведении. Архитектура для него едина».
>
> «Живая диалектика, — указывает он здесь же в подстрочном примечании, — архитектурного, как и всякого иного, творчества фактически именно и сводится... к разрешению и преодолению ряда непрерывно возникающих противоречий при осуществлении творческого замысла. Однако *здоровым и материалистичным* это творчество станет лишь тогда, когда преодолеваемые архитектором противоречия будут... не априори установлены в качестве общеобязательного закона... Эти противоречия естественны и законны только в том случае, когда они развертываются уже *в процессе творчества из самого существа* реальной архитектурной проблемы и из анализа этой проблемы каждым архитектором в отдельности».

Начнем прежде всего с того, как рассматривает диалектику марксизм.

Ленин в конспекте «Науки логики» Гегеля дает следующее определение диалектики:

> «Диалектика, — говорит он, — есть учение о том, как могут быть и как бывают (как становятся) тождественными противоположности, — при каких условиях они бывают тождественны, превращаясь друг в друга, — почему ум человеческий не должен брать эти противоположности за мертвые, застывшие, а за живые, условные, подвижные, превращающиеся одна в другую».

В своем фрагменте, озаглавленном «К вопросу о диалектике», Ленин, обращая внимание на основную сущность диалектики, говорит:

> «Раздвоение единого и познание противоречивых частей его... есть суть (одна из «сущностей», одна из основных, если не основная, особенностей или черт) диалектики. Так именно ставит

вопрос и Гегель... На эту сторону диалектики обычно (напр. у Плеханова) обращают недостаточно внимания: тождество противоположностей берется, как сумма примеров... а не как закон познания (и закон объективного мира)».

Подчеркивая таким образом, что *борьба противоположностей есть основной закон* объективного мира и человеческого познания, Ленин далее указывает:

«Тождество противоположностей... есть признание (открытие) противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций во всех явлениях и процессах природы (и духа и общества в том числе). Условие познания всех процессов мира в их «самодвижении», в их спонтанейном развитии, в их живой жизни есть познание их как единства противоположностей. Развитие есть «борьба» противоположностей».

Из приведенных выписок нетрудно убедиться, что Ленин, признанный идеолог пролетариата, рассматривая «тождество противоположностей» в качестве основного закона объективного мира, *видит в этом законе основную сущность диалектики*, которая, по его мнению, состоит в признании, что *во всех процессах природы и общества существуют внутренние противоречивые и противоположные тенденции и что все явления природы и общества в самих себе противоречивы.*

Но вот выступает конструктивист Р. Хигер и авторитетно заявляет, поучая «невежественных» критиков конструктивизма.

«Тенденция *сознательно допускать* «противоречия между органическими элементами архитектуры, является типичнейшим продуктом упадочнической — буржуазной — идеологии».

Что же, сочувствуем Р. Хигеру, удар немного не рассчитан.

Однако действительно, распространяет ли диалектика как основной закон объективного мира и человеческого познания, как учение о тождестве противоположностей свои права на область архитектуры и архитектурного творчества?

Если да, то значит, несмотря на то, что «архитектура едина» (и именно в силу этого единства, чего никак не может понять Р. Хигер), «заранее допустить» в *качестве «общеобязательных законов»* наличие и в архитектурном задании, и в процессе архитектурного творчества, и в самом архитектурном произведении «противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций», которые объективно заложены в них, независимо от того, каков анализ «каждого архитектора в отдельности», *значит брать архитектуру во всех ее процессах и проявлениях как «тождество противоположностей», как «раздвоение единого», как «борьбу» противоположностей*, вскрывая источник «их самодвижения».

Если же нет, то нужно отказаться не только от применения диалектики в архитектуре, но и от употребления этого слова, потому что в таком случае диалектика превращается в пустышку или становится ширмой. убежищем субъективизма.

Объявляя о том, что архитектура «едина», Р. Хигер не может «заранее допустить» какие-либо противоречия ни в архитектуре, ни в архитектурном творчестве. Но что представляет собою тот ряд «непрерывно возникающих противоречий», которые, по утверждению Хигера, вынужден преодолевать архитектор в процессе своего творчества?

Здесь могут быть только два ответа. Или это нечто *присущее* архитектуре, но тогда не остается ничего другого как допустить, что *архитектурная действительность в себе самой противоречива*, т. е. признать, что диалектика «в качестве общеобязательного закона» распространяет свои права и на архитектуру, ставя задачей архитектора не преодоление этих противоречий, а их *становление* как единства противоположностей. Или эти противоречия есть нечто случайное, «ненормальность или переходящий пароксизм» (Гегель), что приходится именно преодолевать, и тогда, конечно, ни о какой диалектике как «общеобязательном законе» не может быть и речи.

Но в таком случае вообще не может быть речи о диалектике. Потому что основная сущность диалектики как раз и состоит, по мнению Гегеля, в утверждении, что «все вещи в самих себе противоречивы» и «лишь поскольку нечто имеет в себе самом противоречие, оно движется, обладает побуждением и деятельностью», — в том, что во всех явлениях и процессах природы и общества существуют внутренние противоречия, взаимоисключающие противоположные тенденции, и это есть основной закон объективного мира, независимо от того, допускаем ли мы субъективно его наличие или нет. И Гегель, указывая, что «один из основных предрассудков современной логики и обычного представления состоит в том, что противоречие не считается столь же существенным и имманентным определением, как тождество», подчеркивает:

> «Между тем, если... удержать оба определения как раздельные, то противоречие следовало бы считать за нечто более глубокое и существенное. Ибо в противоположность ему тождество есть определение лишь простого непосредственного мертвого бытия; противоречие же есть корень всякого движения и жизненности».

Во имя единства тождества, не допуская никаких присущих архитектуре внутренних противоречий, считая возникающие в процессе архитектурного творчества противоречия по сравнению с единством, тождеством за нечто несущественное, менее глубокое случайное, Р. Хигер еще не может отрешиться от того «обычного представления» и «одного из основных предрассудков» логики, о которых говорит Гегель, а поэтому скатывается к определению архитектуры, как «простого непо-

средственного мертвого бытия». И вместо того чтобы *рассматривать единство архитектуры как единство противоположностей*, как «раздвоение единого на взаимоисключающие противоположности», т. е. диалектически, и брать всякое архитектурное явление и всякую архитектурную проблему, как объединение «противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций» так, как они существуют объективно, Хигер берет их как некую алгебраическую формулу, как некое «уравнение со многими неизвестными», считая, что, если архитектор «правильно составил уравнение по функциональному методу», то мы имеем и правильное «вполне рациональное жизненное решение архитектурной проблемы».

А чтобы не было никаких сомнений в истинном характере функционального метода, Р. Хигер делает оговорку следующего порядка.

> «Но то обстоятельство, — говорит он, — что одним из таких неизвестных, решающих уравнение, являются в каждом конкретном случае социальные связи и запросы самого архитектора и его не повторяющийся ни в ком рефлекторный аппарат, обусловливающий специфические пути именно его индивидуального творчества, гарантирует, несмотря на пользование одним творческим методом, столько же новых решений архитектурной задачи, сколько участвовало при этом архитекторов».

И нужно отдать должное Хигеру, — хорошо сказано, точно, прямо и открыто. Вот именно пользование функциональным методом конструктивизма «гарантирует», *гарантирует и утверждает... субъективизм в архитектуре.*

Прежде всего, что значит «уравнение по функциональному методу». В своей статье «О левой фразе в архитектуре» [1]) мы останавливались на этом подробно. Однако необходимо особо отметить следующий момент. Кладя в основу своей методологии функциональную зависимость между отдельными элементами архитектуры, конструктивизм тем самым *отбрасывает причинные формы анализа.* Ведь если задача архитектурного творчества сводится к тому, чтобы найти «неизвестные» и составить «уравнение по функциональному методу», то это значит стать на ту точку зрения, что на место отношения причины и следствия в архитектуре «должно быть поставлено простое формальное отношение функциональной зависимости между суммою условий и обусловленным» (А. Богданов). И здесь конструктивизм целиком исходит из следующего положения, выдвигаемого эмпириками всех оттенков: «Раз дана сумма условий — дано и обусловленное». В применении к архитектуре это значит, что раз имеются налицо в архитектурном задании такие-то и такие-то условия — «определенные жизненные значения» (по терминологии Хигера), получается и такое-то архитектурное решение — обу-

[1]) «Красная новь», кн. 8, 1927 г.

словленное; задача же архитектора состоит в том, чтобы *найти эту сумму условий*, эти «определенные жизненные значения» и *установить между ними функциональную связь*, составить «уравнение по функциональному методу», — и *только*.

Но Ленин говорил:

> «Самое надежное в вопросе общественной науки и необходимое для того, чтобы действительно приобрести навык подходить правильно к этому вопросу с точки зрения научной, это — не забывать основной исторической связи, смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление возникало, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь».

Архитектурное явление — та или иная архитектурная проблема, как и всякое другое общественное явление, есть нечто исторически возникшее, а поэтому *может быть рассматриваемо только в своей исторической связи, только как следствие определенного исторического развития*. Вырывая архитектурную проблему, стоящую перед архитектором, из ее основной исторической связи как некую сумму условий, как некую «алгебраическую формулу», конструктивизм не в состоянии увидеть того, *чем объективно является данная проблема в данный период времени и как она должна быть в данный период разрешена*. Разговоры о «рациональном жизненном решении» есть пустая фраза, раз это решение не определяется как нечто исторически объективно-необходимое. Поскольку же конструктивизм «гарантирует» столько же решений, «сколько участвовало при этом архитекторов», этого исторически *объективно-необходимого решения он дать не в состоянии*. Это вынужден признать и сам конструктивизм, выдвигая положение, что пользование методом конструктивизма может дать (и даже «гарантирует») лишь «разнообразие решений» (на выбор) «одной архитектурной задачи» и что одним из основных «решающих» моментов в творчестве архитектора, в конечном итоге «гарантирующим» это разнообразие, являются «социальные связи и запросы самого архитектора и его не повторяющийся ни в ком рефлекторный аппарат», положение, как нельзя лучше *выражающее субъективный характер методологии конструктивизма*; положение, сущность которого сводится к тому, что в силу своей особой индивидуальности каждый архитектор может дать лишь свое субъективное архитектурное решение,— и только.

Правда, Р. Хигер утешается тем, что «при всем разнообразии этих решений всех их... объединяет *монистическая* трактовка архитектуры: признание равноценности за всеми элементами архитектурного задания и стремление органически слить их *в единое*». Но в том-то и дело, что эта «монистическая трактовка» имеет характер формального монизма, и понимание конструктивистами единства архитектуры не выходит

за грани чисто формальных, механических отношений ее отдельных элементов.

Архитектурное творчество, несмотря на особую индивидуальность каждого архитектора, будет иметь объективный характер лишь тогда, когда оно даст не разнообразие решений архитектурной задачи, а такое ее решение, которое объективно-необходимо в данный период времени. А для этого необходимо, чтобы архитектор овладел действительно научным методом творчества, методом, в котором прежде всего *должна отображаться сама объективная архитектурная действительность.*

«Содержание, изменение и развитие объективной действительности,— говорит Деборин, — должны отображаться в самом методе, в форме науки». Поскольку мы становимся на ту точку зрения, что *единство архитектуры есть единство противоположностей,* что архитектурная действительность развивается лишь поскольку она «имеет в себе самой противоречие», т.е. *в силу присущего ей, как единству, внутреннего противоречия* и что *единство противоположностей составляет основное «содержание» архитектурной действительности,* обусловливая ее «изменение и развитие», — и *это* должно найти свое «отображение» и в том методе, которым пользуется архитектор в своем анализе архитектурной действительности и в своей творческой деятельности. Таким методом, «отображающим» содержание, изменение и развитие архитектурной действительности как единства противоположностей, методом, по заявлению Деборина, «устанавливающим это единство противоположностей», и *является материалистическая диалектика. Только* овладев ею как своим практическим «оружием», как своим «лучшим орудием труда», современный архитектор будет в состоянии поднять свою творческую деятельность на действительно научную высоту и придать ей объективный характер. Говорить о диалектике архитектурного творчества, это значит стать на ту точку зрения, что процесс архитектурного творчества сводится *к раскрытию* «противоречивых, взаимоисключающих, противоположных тенденций», существующих объективно в каждом архитектурном задании, и *установлению их* архитектурного единства, — единства противоположностей.

2. Об „эстетизме“ и „утилитаризме“, о „душе“ и „теле“ или все о той же доморощенной философии в архитектуре.

В статье «Французская драматическая литература» Плеханов писал:

> «Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно... Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Вовсе нет. Польза познается рассудком; красота —

созерцательной способностью. Область первой — расчет; область второй — инстинкт. При том же — и это необходимо помнить — область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно шире области рассудка: наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете. Главная отличительная черта эстетического наслаждения — его непосредственность».

Вряд ли возможно более определенно, чем это делает Плеханов, противопоставлять утилитарную точку зрения на вещи точке зрения эстетической. И как нетрудно убедиться из приведенной выше выписки, в своем противопоставлении Плеханов полностью исходит из производимого Фейербахом расчленения психической деятельности человека и тем самым вводит нас непосредственно в область гносеологии. При этом он подчеркивает, что «польза *познается рассудком*; красота — *созерцательной* способностью» и что «область, принадлежащая созерцательной способности, несравненно *шире* области рассудка». Больше того, по мнению Плеханова, «наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек *никогда* не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете».

Из этих утверждений Плеханова с достаточной убедительностью вытекает, что красивое воспринимается человеком лишь *непосредственно в созерцании* и что это восприятие никогда не связывается с целесообразным и утилитарным назначением предмета, вызывающего эстетические ощущения, чувство красивого с его непосредственной пользой, с теми функциями, которые он выполняет как определенный вполне целесообразный предмет.

Отбрасывая плехановское понимание красоты, конструктивизм заменяет его понятием «эмоциональной выразительности» и объявляет, что вещь «эмоционально выразительна» лишь постольку, поскольку она «функционально выразительна».

«Эмоциональная выразительность форм вещей... совпадает со степенью их функциональной выразительности», — пишет Хигер.

Расшифровывая же понятие «эмоциональной выразительности», он заявляет:

«Экспериментально доказано, что каждая разновидность формы является определяющей для возникновения того или иного настроения и чувства. Каждая вещь может в той или иной степени, благодаря воздействию своих формальных признаков, почти непосредственно влиять на нашу «душевную» жизнь. Такими же носителями и рассадниками определенных эмоций и настроений

являются архитектурные объемы, плоскости и линии в их разнообразной обработке. Принуждая наш взгляд следовать за закономерным сочетанием этих элементов, архитектура всегда вызывает у зрителя ту или иную, расплывчатую или четкую, эмоциональную гамму: скажем, ощущения могущества, уверенности, спокойной и сосредоточенной силы, или, наоборот, беспокойства, неуверенности, гнета и т. д. Если эти настроения созвучны господствующим общественным эмоциям, то здание можно назвать *эмоционально-выразительным* для своей эпохи».

Но если каждая вещь, «благодаря воздействию *своих формальных признаков*», может непосредственно влиять на нашу душевную жизнь, если «*каждая разновидность формы*» сама по себе «является определяющей для возникновения того или иного настроения и чувства», то ведь для хигеровской «функциональной выразительности» просто не остается места. Вещь, рассматриваемая с точки зрения ее формальных признаков, взятая как «разновидность формы», может *не иметь* ни общественно-служебных функций, ни целевого назначения и все-таки *вызывать* в нас определенные чувства, определенные ощущения. Доказывать это было бы просто смешно. И когда Р. Хигер, исходя из своих теоретических построений, делает тот вывод, что «лишь на этой психологической основе — ощущении удовольствия при восприятии, создаваемом ныне только функциональной выразительностью — можно... добиться при восприятии архитектуры диференцированного ряда ощущений и эмоций, которые ассоциировались бы в свою очередь в нашем «сознании» с идеями большого социального охвата и значимости», то это лишний раз указывает на ту путаницу, которая господствует в его голове.

Вряд ли кто будет оспаривать, что *вещь всегда чувственно воздействует на человека*, и даже Р. Хигер, как видим, с этим согласен. Но это доказывает лишь то, что всякая вещь существует для человека как нечто чувственное и воспринимается им как чувственно-осязаемая реальность внешнего мира. И было бы абсурдом утверждать, что одни вещи менее, а другие более чувственны. Не в меньшей мере абсурдно утверждение Хигера о том, что вещи «эмоционально выразительны». *Они чувственны и лишь в своей чувственности «выразительны», т. е. способны вызвать в человеке определенные ощущения.* В своей чувственности они остаются «выразительными» и тогда, когда вызываемые ими эмоции *не* «созвучны» эмоциям, господствующим в данном обществе, и когда они *не* имеют никакого целевого назначения.

Допустим, что хигеровское понятие «эмоциональной выразительности» означает только то, что вещи, чувственно воздействуя на человека, *выражают* определенные эмоции. Но тогда даваемое им понятие распространяется лишь на весьма узкий круг вещей, а именно: на вещи, являющиеся произведением искусства, потому что было бы просто нелепо

утверждать, что природные вещи, напр., «эмоционально выразительны», — чьи эмоции в таком случае выражают они, вызывая в общественном человеке определенные ощущения и чувства? Поскольку же речь идет именно о такого рода понимании «эмоциональной выразительности», то «функциональная выразительность», выдвигаемая Р. Хигером в качестве критерия этой «эмоциональной выразительности», здесь абсолютно не при чем. Речь может итти лишь о том, *какие эмоции, чувства и настроения* выражает вещь и *как* — в каком сочетании формальных элементов. Но если вещь и способна выражать какие-то эмоции, чувства и настроения, то только при одном условии: эти эмоции, чувства и настроения *чьи-то*, т. е. при условии, если конструктор вещи берет их (сознательно или бессознательно) *в качестве определенного объективного содержания* и при помощи определенных, имеющихся в его распоряжении средств *выражает* в вещи. В этом и только в этом состоит сущность вещи как художественного произведения и сущность художественного творчества. Говоря о художественном творчестве, на эту сторону именно и обращает внимание Плеханов, подчеркивая, что истинно прекрасное художественное произведение всегда выражает «лиризм великой души» и что «не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания».

Вот это-то (доводим до сведения Хигера) идейное содержание мы, следуя Плеханову, и имеем в виду, когда говорим о художественном замысле. И, выдвигая положение, что архитектура должна обладать идейным содержанием, являться *объективным носителем его*, мы указываем, что задача архитектора как художника состоит в том, чтобы дать этот замысел в архитектурном произведении. Конечно, не всякую идею и не всякое чувство можно выразить в архитектурном произведении, но в данном случае речь идет не об этом.

Когда ставится вопрос о том, чтобы дать художественный замысел в таких вещах, как произведения архитектуры, где мы сталкиваемся с определенным непосредственно-утилитарным их назначением, естественно возникает вопрос: в каком соотношении находится художественный замысел с этим утилитарным назначением?

В приведенной выше выписке Плеханов довольно определенно отвечает на этот вопрос, противопоставляя полезность вещи ее эстетическому содержанию. Конструктивист Хигер не согласен с Плехановым. Выдвигая «функциональную выразительность» в качестве критерия красоты и указывая, что вещь «эмоционально выразительна лишь постольку, поскольку она... функционально выразительна», он считает, что уже само формальное — объемно-плоскостное и линейное — разрешение стоящей перед конструктором задачи, сводящейся в основном к тому, чтобы сконструировать вещь определенного узко-утилитарного технического назначения, дает художественную вещь, художественное произведение.

Безусловно, непосредственно утилитарное назначение вещи в известной степени предопределяет и ее форму. Больше того, рассматривая вещь с точки зрения приспособления ее к человеческим потребностям, мы найдем, что одна вещь в силу приданной ей формы выполняет свое назначение с меньшим удобством, другая — с большим удобством для человека. А если взять вещь в ее историческом развитии или, как говорит иногда Гегель, «самодвижении», то мы увидим, что при неизменном назначении вещи форма ее изменяется и основным, что обусловливает это изменение, является стремление конструктора приспособить вещь к человеческим потребностям так, чтобы она *с большим удобством выполняла* свои функции как предмет потребления. Поскольку возможность такого приспособления в каждый исторический период ограничена находящимися в распоряжении конструктора техническими средствами, форма вещи в известной степени характеризует состояние производительных сил общества. В этом смысле, т. е. рассматривая форму вещи с той точки зрения, как выполняет вещь свои функции и какими техническими средствами это достигнуто, можно говорить о соответствии формы вещи и ее конструктивно-технических принципов оформления с непосредственно утилитарным назначением вещи. Но в таком случае «полного соответствия» формы вещи и ее конструктивно-технических принципов оформления с ее целевым назначением, которого требует Р. Хигер для того, чтобы вещь была «функционально выразительна», *никогда не может быть достигнуто*, а значит не может быть достигнуто и «функциональной выразительности» вещи. Достижение «полного соответствия» означало бы, что человек достиг абсолютных границ в возможном приспособлении вещей к своим потребностям и в своем познании внешнего мира пришел к абсолютным пределам, — означало бы конец всякому развитию.

Допустим, что Р. Хигер не совсем точно выражается и, говоря о «полном соответствии», он имеет в виду относительно полное соответствие, которое и должно дать «функционально выразительную» вещь, — вещь, форма которой непосредственно выражала бы ее целевое назначение, давала бы и «чисто интеллектуальное представление» о ее назначении и функциях. Однако даже самое поверхностное размышление показывает, что назначение вещи, функции вещи могут быть непосредственно восприняты нами *только* в процессе ее реализации, в процессе ее употребления, и только *таким путем* человек в состоянии определить, насколько она целесообразна, в какой степени она отвечает своему назначению, и иметь представление о ее функциях. Как бы ни стремился, напр., конструктор паровоза придать последнему «функционально выразительную» форму, функции паровоза могут быть непосредственно восприняты только тогда, когда он эти свои функции выполняет; лишь после этого мы будем иметь и «чисто интеллектуальное представление» о его назначении. В противном случае самое большее на что способно сознание человека, так это, руководствуясь тем, что «наиболее обычно

или что чаще всего бросается в глаза» (Ленин), и ограничившись этим, *взять формальные признаки вещи и перенести на них функции вещи*. Другими словами, стать на путь чисто формального определения, руководствуясь законами формальной логики, которой чаще всего и ограничивается обыденное мышление человека и дальше которой, повидимому, не в состоянии итти «научное» мышление Хигера.

Действительно, научное мышление тем и отличается от обыденного мышления, что не останавливается на формальных признаках и определениях, не ограничивается тем, что «наиболее обычно или что чаще всего бросается в глаза» и идет дальше, рассматривая вещи, предметы и явления диалектически — во всех их свойствах, качествах и проявлениях.

Ленин в своей статье «Еще раз о профсоюзах» писал:

> «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования». Стакан есть, бесспорно, и стеклянный цилиндр, и инструмент для питья. Но стакан имеет не только эти два свойства, или качества, или стороны, а *бесконечное количество* других свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствований» со всем остальным миром... Стакан может служить как пресс-папье, как помещение для пойманной бабочки, *стакан может иметь ценность, как предмет с художественной резьбой или рисунком, совершенно независимо от того, годен ли он для питья, сделан ли он из стекла, является ли его форма цилиндрической или не совсем*» (курсив наш. — *Ш.* и *Л.*).

В приведенной выписке Ленин на конкретном примере показывает, как нужно подходить к вещам и предметам, и то, что в данном случае он говорит конкретно о стакане, в такой же мере может быть и должно быть отнесено и к архитектуре. Архитектурное произведение такое же бесконечное количество разных «свойств, качеств, сторон, взаимоотношений и «опосредствований» со всем остальным миром», каждое из которых имеет свое самостоятельное, *совершенно независимое от другого значение*. И, что особенно подчеркиваем к сведению Р. Хигера, каждое из них может иметь и имеет конкретное значение для человека в его борьбе за существование, определенное общественное значение. Поэтому то общественное значение, которое приобретает архитектурное произведение, никогда *не* исчерпывается его прямым назначением. Оно *всегда шире* того определенного назначения, которое придает архитектор своему произведению.

Возьмем в качестве конкретного примера здание Ленинской библиотеки. К тому же Р. Хигер в специальной статье, помещенной в газете «Комсомольская правда» (в № от 16 марта 1929 г.), останавливался на вопросе о том, как должно быть построено это здание.

В чем состоит определенное назначение такого здания как библиотеки, — не требует пояснений. Но в данном случае ведь речь идет не просто о здании библиотеки, а о здании Ленинской библиотеки, о здании, общественное значение которого состоит *не только* в том, что это будет библиотека. И Хигер понимает это. Он говорит о здании Ленинской библиотеки, как о «здании-памятнике Ленину», о том, что в этом здании должно быть увековечено имя Ленина.

Высказываясь по поводу того, как должно быть увековечено имя Ленина, он пишет:

> «Мы думаем, что имя Ленина, неустанно работавшего над проблемами технической реконструкции, индустриализации и электрификации нашей страны, может быть достойно увековечено только в действительно современном здании. Архитектурные формы такого здания должны быть определены его назначением, должны диктоваться велениями целесообразности. Уже одна техническая целесообразность и конструктивная смелость форм здания могла бы служить достойным памятником Ленину — великому поборнику технического прогресса в нашей стране».

И Хигер дальше указывает, что путь, по которому идут конструктивисты, разрешая проблему архитектурного увековечивания имени Ленина, — «идеологически правильный путь».

Как видим, для того, чтобы архитектурно увековечить имя Ленина, воздвигнуть архитектурный памятник Ленину, требуется всего-навсего лишь построить «действительно современное здание», здание, где налицо соответствие архитектурных форм его целевому назначению, здание технически целесообразное. Но чем в таком случае здание Ленинской библиотеки будет отличаться от здания просто библиотеки? Или быть может Хигер считает, что всякое воздвигаемое «действительно современное здание» уже само по себе является архитектурным памятником Ленину?

Говоря о здании — архитектурном памятнике Ленину, конструктивист Хигер упускает главное, то, что такое здание должно быть качественно отличным от всякого другого здания. И поскольку творчество архитектора, как и всякая практика общественного человека, есть «практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку» (Ленин), это свое качественное отличие здание-памятник приобретает не путем механического придания ему имени Ленина, а лишь в результате такого *преднамеренного архитектурного оформления*, которое предопределяло бы отношение к нему как к памятнику и именно как к памятнику Ленину. Задача архитектора состоит в том, чтобы не только сконструировать здание непосредственно утилитарного назначения, здание технически целесообразное, но и *выразить через его архитектурные формы определенное идейное содержание общественного характера, определенные*

общественные чувства, а, выразив, эмоционально *воздействовать* на общественного человека в том направлении, чтобы вызываемые в нем чувства связывались с именем Ленина. Лишь при этом условии здание Ленинской библиотеки, как архитектурное произведение, будет «эмоционально насыщенным» и, являясь объективным носителем определенных общественных идей и чувств, «эмоционально заразительным».

Рассматриваемое с той точки зрения, какие общественные идеи, чувства, эмоции оно выражает и как, здание Ленинской библиотеки имеет общественное значение, *совершенно независимое* от того, какова его внутренняя структура, каковы его общественно-служебные функции и каково его непосредственное утилитарно-целевое назначение.

Этого Хигер никак не может понять. Он требует, чтобы архитектурное оформление вытекало из внутренней структуры здания, из его целевого, непосредственно утилитарного назначения. Поставя именно так вопрос об архитектурном оформлении, Р. Хигер, сам того не замечая, а главное утверждая обратное, становится на путь *отрицания* такого эмоционального воздействия архитектурных форм, которое предполагало бы наличие в архитектурном произведении определенного идейного содержания, отбрасывая тем самым идейность и как объективное *содержание* архитектурного произведения и как предпосылку архитектурного оформления. В таком случае о каких идеях и какой «эмоциональной выразительности» в архитектуре может итти речь?

Эти противоречия неизбежны, поскольку конструктивисты в своей «монистической трактовке», не умея возвыситься до диалектического понимания архитектуры, устанавливают формальное единство ее основных качеств и свойств, поскольку они все качества и свойства архитектуры сводят к ее утилитарно-техническому назначению, а то ее свойство, что она способна вызывать в общественном человеке определенные чувства, эмоции и настроения, ставят в непосредственную зависимость от такого архитектурного оформления, которое, в основе своей вытекая из внутренней структуры архитектурного объекта, из его общественно-служебных функций, т. е. из всего того, что предопределяет его утилитарно-техническое назначение, составляет его утилитарно-техническую сущность, давало бы и интеллектуальное представление об этом его назначении, непосредственно выражало бы его. Чтобы выпутаться из этих противоречий, нет другого средства, как отказаться *от сведения всех качеств и свойств* архитектуры к ее утилитарно-техническому назначению и признать, что общественное содержание и значение архитектуры отнюдь *не исчерпывается* ее утилитарно-техническим назначением, *расширяя* тем самым границы творческой деятельности архитектора.

Правда, Р. Хигер запугивает нас тем, что, расширяя границы архитектурного творчества за пределы утилитарно-технического назначения архитектуры, мы апеллируем «ко второй к «высшей» природе человека» — к «душе» и тем самым «достаточно откровенно» демонстрируем «либо свое

невежество, либо... убежденный философский дуализм». Но сам-то Хигер, ставя задачей архитектуры «эмоционально заражать» общественного человека, к желудку что ли собирается апеллировать?

Р. Хигер, видите ли, против того, чтобы разграничивать в человеке «тело» от «души». Он пишет:

> «Давно уже пора сдать в бесславные архивы идеализма дуалистическое деление человеческих потребностей на «высшие» и «низшие», на «утилитарные» и «неутилитарные», на потребности, идущие от «тела» и от «души». Человек — един, и все потребности его, строго говоря ,«узко утилитарны». Современное подлинно материалистическое учение о рефлексах (акад. Павлов, акад. Бехтерев) устанавливает с несомненностью, что в основе так называемых «психических», «высших» запросов человека (в том числе, конечно, и художественных) лежат процессы физиологические — нервномозговые. С этой научно-материалистической точки зрения художественная деятельность (творчество и восприятие), как цепь условных рефлексов, как закономерная реакция на социальные «раздражители», так же жизненна, так же «узко-утилитарна» как и все иные органические потребности человеческого существа, вызвавшие к жизни, скажем, жилище, как таковое...»

Верно, что рефлексология, поскольку она исследует «идею, дух, волю, психическое как функцию мозга» (Ленин) и экспериментально подтверждает то положение материалистической философии, что «дух не существует независимо от тела» (Ленин), является подлинно материалистическим учением. Но верно и то, что величайшие авторитеты и подлинные материалисты в области рефлексологии, перенося опыт собак на человеческое общество и при помощи законов физиологии и биологии пытаясь объяснять общественные явления, договариваются до самых обыкновенных пошлостей.

Безусловно, классические работы акад. Павлова в области рефлексологии, как неотъемлемая часть, войдут в материалистическую философию марксизма, а его «исходные материалистические пути и результаты исследования... есть орудие из железного инвентаря материалистической философии» (Бухарин). Однако это отнюдь не мешает акад. Павлову, касаясь общественных явлений, отождествлять, напр., ужасы империалистической войны с «ужасами» революции и спасение от «ужасов» классовой борьбы видеть в изучении биологических законов животных и человека. Так, в своем введении к «Двадцатилетнему опыту» он пишет:

«Человек с... его умом, направляемый какими-то темными силами, действующими в нем самом, причиняет сам себе неисчислимые материальные потери и невыразимые страдания войнами и революциями с их ужасами, воспроизводящими межживотные отношения. Только последняя

наука, точная наука о самом человеке — а вернейший подход к ней со стороны всемогущего естествознания — выведет его из теперешнего мрака и очистит его от теперешнего позора в сфере межлюдских отношений».

Что эти рассуждения акад. Павлова не имеют ничего общего с научной, материалистической точкой зрения на «межлюдские отношения», наверное, согласится и Р. Хигер. Но подобные взгляды развивает не только акад. Павлов. К ним неизбежно приходит большинство естественников, подлинных материалистов в своей области, как только они делают попытку искать объяснения социальных явлений в биологии и физиологии, *отвлечься от специфичности, от особого качества рассматриваемых явлений*.

Итак, Р. Хигер утверждает, что художественная деятельность общественного человека — «творчество и восприятие» с «научно-материалистической точки зрения» представляет собой не что иное, «как цепь условных рефлексов», и считает единственно научным материалистическим методом изучения и объяснения психических явлений сведение этих явлений к процессам физиологическим — «нервно-мозговым». Для большей убедительности он ссылается на такие авторитеты, как акад. Павлов и Бехтерев.

Если же изучение художественной деятельности, в частности «проблемы восприятия архитектуры», приводит Хигера к физиологической основе психики человека — к процессам «нервно-мозговым», то он, заглянув несколько глубже, с таким же успехом дошел бы и до физико-химической «основы» психического — «к молекулярным и химическим движениям в мозгу», хотя бы, напр., к передвижению ионов в нервной ткани (см. проф. Лазарев «Ионные теории возбуждения»). Однако исчерпывается ли сущность художественной деятельности человека, его восприятие художественных произведений, в частности архитектуры, этой физиологической или физико-химической «основой»?

Объявляя себя последовательным материалистом и материалистическим монистом, опирающимся на «современное подлинно-материалистическое учение о рефлексах», Р. Хигер не понимает основной сущности материалистического мировоззрения. Верно, что для материалиста «психическое» есть «функция мозга», есть свойство или состояние определенным образом организованной материи. Но подлинно материалистическое учение, а таким учением является диалектический материализм Маркса-Энгельса, *никогда не сводило* «психическое», «дух», «сознание» к каким-либо материально-физиологическим или физико-химическим процессам. Это не значит, что материализм в лице Маркса-Энгельса, а равно их учеников, рассматривает категорию психических явлений как какую-то «сверхданность». Устанавливая, что «психическое», «дух», «сознание» *не сводимы к материальным процессам*, диалектический материализм под психическими явлениями подразумевает лишь «другую сторону» этих процессов «*с особой качественной характеристикой*» (Бухарин),

а следовательно считает, что материальные процессы составляют одно качество, а психические явления — другое качество.

Этого-то и не понимает Р. Хигер. Не понимает потому, что подходит к психическим явлениям не как материалист-диалектик, а с естественно-научной точки зрения. Именно такой точкой зрения и является «современное подлинно материалистическое учение о рефлексах», выводы которого еще должны быть переоценены с точки зрения цельного материалистического миропонимания, каковым является диалектический материализм. Не чем иным как только отсутствием цельного материалистического миропонимания, неумением выйти за пределы своей «дробной специальности» и взглянуть на мир с точки зрения диалектического материализма, и можно объяснить, напр., утверждение акад. Павлова о том, что естествознание как основа науки о человеке «выведет его из теперешнего мрака и очистит его от теперешнего позора в сфере межлюдских отношений» или хотя бы то заявление акад. Бехтерева, что «рефлексология, вообще говоря, не исключает никакой вообще гипотезы о сознании и о душе вообще» («Общие основы рефлексологии»). Этими же причинами объясняется попытка Р. Хигера подойти к художественной деятельности общественного человека «со стороны всемогущего естествознания», опираясь на «современное подлинно материалистическое учение о рефлексах» и на авторитет акад. Павлова и Бехтерева.

«Человек един», — заявляет Р. Хигер, подчеркивая, что единство человека состоит в том, что он «физиологичен». Отсюда он делает тот вывод, что деление человеческих потребностей на потребности, «идущие от «тела» и от «души», есть дуализм, и что художественная деятельность человека насквозь «физиологична», а, следовательно, так же «узко утилитарна», как и все иные органические потребности человеческого существа». Такова хигеровская монистическая установка. Но в таком случае Р. Хигеру в число дуалистов придется зачислить не только Шалавина и Ламцова.

В «Основных вопросах марксизма» Плеханов, указывая, что «человек является у Фейербаха основой единства бытия и мышления», пишет:

«Он является ею в том смысле, что он сам есть не что иное, как материальное существо, обладающее способностью к мышлению. Но если он есть такое существо, то ясно, что в нем не устраняется ни один из элементов противоречия: ни бытие, ни мышление, ни «материя», ни «дух», ни «субъект», ни «объект». Они именно объединяются в нем как «субъект-объект».

Но ведь на учении о единстве «субъекта-объекта» базируется вся философия марксизма — диалектический материализм, считая учение о единстве «субъекта-объекта» основным содержанием материалистического монизма. Таким образом материалистический монизм философии марксизма, рассматривая единство человека как единство «субъекта-объекта», *не только не устраняет* в нем «ни один из элементов противоречия» — ни «материальное», ни «психическое», ни «душу», ни «тело»,

но и обязывает различать в человеке и «материальное», и «психическое», и «душу», и «тело», и каждый из этих элементов «противоречия» имеет свое особое качество.

Если же в человеке не устраняется ни один из этих «элементов противоречия», если каждый из этих «элементов противоречия» должен рассматриваться со стороны его особого качества, то, очевидно, приходится *подразделять человеческие потребности и на потребности, идущие от «тела», и на потребности, идущие от «души»*; приходится также признать, что сущность художественной деятельности, т. е. сущность художественного творчества и восприятия художественных произведений, *не исчерпывается* их «физиологической основой» и при их изучении физиологические процессы должны рассматриваться, скажем словами Энгельса, как «побочные формы». Следовательно, *или* быть диалектическим материалистом и подходить к художественной деятельности как к «объективно существующей категории психических явлений» (Бухарин), со стороны их особого качества, *или* быть материалистом хигеровского пошиба и вместе с Хигером считать, что сущность художественной деятельности — поскольку эта деятельность может быть сведена к процессам «нервно-мозговым» — исчерпывается ее «физиологической основой», и только физиология, в частности рефлексология, есть ключ к пониманию истинной сущности художественного творчества и восприятия.

И естественно, когда Р. Хигер выступает против «дуалистического деления человеческих потребностей» на потребности, идущие от «души» и от «тела», он берет художественную деятельность как *физиологическую потребность* и подходит к произведениям искусства, к художественным вещам так же, как и *ко всякой иной вещи*, — с точки зрения *физиологического значения их* для общественного человека или, как говорит Хигер, «с биосоциальной точки зрения». А поэтому он видит в архитектуре только *утилитарно-техническое* ее назначение и для него деятельность архитектора и деятельность инженера-конструктора тождественны. Но, уничтожая грань между архитектурной и инженерной деятельностью, конструктивисту остается только одно — это требовать, чтобы современная архитектура создавалась на основе «последних каталогов и прейскурантов крупнейших технических фирм», собрание которых и есть, по мнению конструктивиста Гинзбурга, «лучшая библиотека по современной архитектуре».

3. О «культурной преемственности», «рассейском патриотизме» и восторженных поклонниках «заграницы».

В своей статье мы не стремились сказать что-либо «новое», помня о том, что еще Чернышевский писал:

«Помилуйте, в наше ли время претендовать на «самоизобретенный» образ мыслей? Хорошо и то, если мы познакомимся с тем, что уже сказано другими; большая честь нам и то, если мы в силах понять и верно передать

то, что вычитано нами. Мы и не думаем утверждать, что, подобно Тяпкину-Ляпкину, «до всего своим умом дошли».

Современная архитектура СССР менее всего нуждается именно в «самоизобретенном» образе мыслей. Основная задача состоит в том, чтобы современный архитектор *овладел* материалистическим мировоззрением марксизма, *овладел* методом диалектического материализма и *умел применять* его в своей области. Этого требует весь ход общественного развития Советского Союза. Однако, к сожалению, приходится констатировать, что главное, чего нехватает современному архитектору, так это знакомства с материалистическим мировоззрением марксизма, с его диалектическим методом.

Вместо того *чтобы ориентировать современного архитектора на материалистическое мировоззрение марксизма* и во всей своей широте *поставить перед ним вопрос об овладении методом диалектического материализма*, который только и способен двигать вперед современную архитектуру, конструктивисты — эти претенденты на роль «революционного авангарда» и «пролетарских идеологов» — требуют от современной архитектуры СССР, чтобы она исходила «из методов науки, организации и техники» современной капиталистической Европы и современной капиталистической Америки. В этом, видите ли, по мнению конструктивиста Хигера, нет «ничего идеологически недопустимого», так как «рационализм буржуазно-капиталистической Америки и Европы» «советской стране — и ее революционному авангарду в особенности — понятен и близок». При этом, интересуясь вопросом о том, известно ли нам «о существовании чрезвычайно важной для пролетариата СССР проблемы культурной преемственности», Хигер поучает:

«Современная передовая архитектура Запада и индустриальная архитектура Америки исходят из методов науки, организации и техники. Эти три элемента образуют железный инвентарь нашей эпохи — последних этапов капитализма и зарождающегося социализма. И если *эти творческие методы характерны для современной буржуазии Запада и Америки, то в неизмеримо большей степени должны быть они характерны и для пролетариата СССР*, овладевающего *всей* современной ему культурой и строящего *на ее основе, непрерывно развивая и усовершенствуя доставшееся ему культурное наследие*, насквозь рационализированный организм социализма» (курсив наш. — *Ш.* и *Л.*).

Таким образом по Хигеру выходит, что сущность построения социализма состоит в том, чтобы овладеть *всей* современной культурой капитализма и непрерывно развивать и усовершенствовать доставшееся пролетариату от буржуазии культурное наследство, *исходя* из тех методов науки, организации и техники, которые образуют железный инвентарь «последних этапов капитализма». Но в таком случае в чем смысл и значение социальной революции? Не проще ли «врастать» в социализм, непрерывно развивая и усовершенствуя капитализм находу без каких-либо

социальных ломок и революционных потрясений, вызывающих к тому же такие колоссальные «издержки» со стороны пролетариата, которые вряд ли можно оправдать, исходя из «рационализма» конструктивистов — «минимум затрат с наибольшим коэфициентом полезного действия»?

Мы не собираемся подробно останавливаться на точке зрения конструктивизма в вопросе о «культурной преемственности». Приведенная выписка говорит сама за себя и достаточно убедительно свидетельствует о том, *на что* ориентируется конструктивизм, восторженно преклоняясь перед «рационализмом буржуазно-капиталистической Америки и Европы» и не замечая той борьбы, которую ведет пролетариат СССР со дня Октябрьской революции за новые методы и в науке, и в организации, и в технике, преодолевая «культурное наследство» капитализма и на основе этих новых методов создавая социалистическое общество.

Общеизвестно, что трудности социалистического переустройства в СССР заключаются в нашей технической отсталости. Естественно, ставится вопрос об овладении всеми техническими и научными достижениями, которыми обладают индустриально более развитые капиталистическая Америка и Европа. В брошюре «О продналоге» Ленин писал:

> «Социализм немыслим без крупно-капиталистической техники, построенной по последнему слову новейшей науки».

Но для марксиста современная индустриальная техника капитализма есть лишь тот технический базис, который при посредстве пролетариата становится *исходным пунктом* нового, социалистического развития индустрии.

Ф. Меринг в своей статье «Об историческом материализме», рассматривая развитие технических изобретений, писал:

«Изобретения не представляют собою в сущности произведений отдельных лиц, которые будто бы исторгли их из таинственных глубин своего гения; конечно, фактические изобретатели, как отдельные лица, имеют тут громадные заслуги, но только потому, что они глубже и яснее всех поняли экономическую необходимость своего времени и средства для ее удовлетворения.

Социалистическая революция в России, предопределившая пути нашего индустриального развития, вызывает и прежде всего диктует необходимость новых технических изобретений и научных открытий, требует создания новых организационных форм. Но она же вызывает к жизни и новые могущественные средства для разрешения поставленных ею задач в области науки, организации и техники. Найти эти средства, а самое главное *понять* «экономическую необходимость» нашего времени — актуальнейшая задача для всех, кто не на словах хочет быть деятельным участником социалистического строительства.

Конструктивисты, ориентируясь на «рационализм буржуазно-капиталистической Европы и Америки», на «рациональный ум» и «творческие

методы» капитализма, как раз и не видят этой «экономической необходимости» нашего времени, которая диктует нам *самостоятельный, принципиально иной путь развития* как в области науки, организации и техники, так и во всех других областях. В этом направлении уже работает передовая научная мысль Советского Союза, и здесь нельзя обойти молчанием записку ученых-химиков т. Рыкову, в которой ряд крупнейших научных деятелей СССР, подчеркивая, что «для рационального использования обширных и разнообразных естественных богатств страны неминуемо придется разрешить ряд новых проблем, основываясь на собственной, оригинальной, творческой, чисто научной работе», заявляет:

«СССР как стране, далеко шагнувшей в переустройстве социально-экономических условий жизни на новых началах, необходимо прежде всего направить всю мощь химической мысли на самостоятельное и передовое развитие химической техники... Недостаточно заимствовать новейшие открытия Запада, — необходимо самим стоять на аванпостах химического исследования».

Установка на самостоятельное и передовое развитие архитектуры, основываясь в своей практической деятельности «на собственной, оригинальной, чисто научной работе», это и есть то, что мы требуем от современного архитектора Советского Союза. СССР нужен не просто специалист-архитектор. *И менее всего нужен архитектор, ориентирующийся на «творческие методы» современного капитализма.* Особые условия социально-экономической жизни СССР требуют от современного архитектора прежде всего понимания общих задач социалистического строительства, его общей установки, *определяющей и новые методы* как чисто научной, так и практической работы, *в корне отличающиеся* от «творческих методов» «современной буржуазии Запада и Америки». Эти же особые условия поставили перед ним ряд совершенно новых проблем, разрешить которые он сумеет лишь тогда, когда, направляя всю мощь архитектурной мысли на самостоятельное и передовое развитие архитектуры, будет исходить из материалистического мировоззрения марксизма и пользоваться в своей творческой деятельности методом материалистической диалектики. И если эту нашу точку зрения на пути развития современной архитектуры и современной архитектурной мысли в СССР кое-кому из восторженных поклонников «заграницы», творческих методов современного капитализма угодно назвать «ура-патриотической» и «национально-ограниченной», то мы против этого особенно не протестуем.

ОБЗОРЫ.

И. АНИСИМОВ. Фильмы В. Пудовкина. У. ФОХТ. Лермонтов в современной беллетристике. ДЖ. БАЙБУЛАТОВ. Узбекская литература и чагатаизм.

ФИЛЬМЫ В. ПУДОВКИНА.

Ив. Анисимов.

I.

«Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» — три фильмы режиссера Пудовкина — мы хотим рассмотреть как явления стиля.

Фильмы Пудовкина возникли в революционную эпоху, они являются непосредственным ответом на нее, в основе этих фильм всегда лежит революционное стремление, в них всегда развертывается революционный конфликт. Отношение к революции — основная проблема. Она выдвигается в первую очередь, как нечто необходимое, подлежащее серьезнейшему рассмотрению, имеющее глубочайший жизненный смысл.

Очевидны насущность, острота, злободневность этой проблемы для художника. Она довлеет над всем его творчеством. Здесь помещается основной узел его деятельности. Все остальное подчинено этой задаче, служит ее разрешению.

Для фильм Пудовкина проблема отношения к революции имеет смысл отправной точки.

Закономерно рассматривать творческое развитие Пудовкина с этого ответственного момента. Эта проблема получает в творчестве художника характерное, вполне своеобразное разрешение.

«Мать». Мать-работница, воспитанная в покорности угнетательскому режиму, *прозревает* для революции.

«Конец Петербурга». Крестьянский парень, заброшенный в индустриальный город, темный, не разбирающийся в мудреной для него «политике», также *прозревает* для революции.

«Потомок Чингис-хана». Молодой монгол *прозревает* для революции.

Получается устойчивое соотношение. Оно повторяется, оно специфично. Оно непреодолимо, обязательно. Мимо этого художник никак не может пройти. Каждый раз он ставит проблему отношения к революции в том же разрезе.

Мы все время встречаемся с проблемой *приятия* революции. Это настолько существенно для развертываемых художником изображений, что надо рассматривать этот узел как основную магистраль кинематографического творчества Пудовкина.

Постоянно дается какое-то расстояние между человеком, действующим в фильме, и революцией. Их (всегда) что-то разделяет. Должны быть разрушены ка-

кие-то преграды, преодолено какое-то внутреннее сопротивление, прежде чем человек этот становится человеком революции.

Он неизбежно им становится, логика обстоятельств здесь достаточно неумолима, — и фильмы Пудовкина с чудесной убедительностью передают эту железную неотвратимость исторической логики. Но человек Пудовкина всегда берется *вне* революционного потока. И только после того как преодолено сопротивление, он приходит к революции.

Он должен *прозреть*. На этом ставится ударение. Не человек в его скромном, будничном, необходимом революционном делании выступает в фильмах Пудовкина, а человек, *прозревающий* для революции, революцию *приемлющий*.

Человек Пудовкина и революция даны сначала как нечто равнодушное, если не противоположное. Героиня фильмы «Мать», как и парень в «Конце Петербурга», сначала враждебно относится к революции, к «политике». Она полна веры в «справедливость» царского режима. Она идет на предательство, ослепленная своей наивной верой.

Молодой монгол в «Потомке Чингисхана» сначала проявляет полное безразличие к угнетательскому режиму империалистов — он совершенно апатичен.

Только позже они *прозревают*. Вдруг наступает просветление. В решающий момент падают все преграды, происходит взрыв, и человек приходит к революционному сознанию. У Пудовкина постоянно подчеркивается катастрофичность этого события. Здесь всегда помещается самая высокая точка подъема, кульминация фильмы. Здесь фильма становится патетической.

Напрашивается литературная параллель. У немецкого пролетарского писателя Курта Клебера, как и у Пудовкина, основную роль играет проблема революции, но Клебер, художник революционного пролетарского авангарда, останавливает свое внимание на конкретном участии своих героев в революционной борьбе. Они не прозревают в один счастливый момент. С ними не происходит никакого чуда. Просто и естественно понимают они революционную необходимость. Пафос изображений Клебера в том, что они развертывают перед нами картины суровой, напряженной революционной борьбы.

Вот этого мы не найдем у Пудовкина. Он стремится всегда к одной цели — показать волнующее, торжественное, патетическое прозрение.

Чудо. Взрыв. Скачок. Катастрофа.

Этот прозревающий в один счастливый момент человек Пудовкина и есть основной образ его фильм. Мать, Парень из «Конца», Молодой монгол из «Потомка», — все это лишь расщепления единого образа, дополняющие и усложняющие друг друга.

Все они проходят одинаковый путь развития. Они являются конкретизацией проблемы *приятия* революции. Они едины по своему психологическому строению.

Основной образ имеет свое отражение в ряде других фигур картины, представляющих как бы неполное, ограниченное его развитие. Так сын в фильме «Мать» есть бесспорное повторение характерных очертаний основного образа, так жена-работница в «Конце Петербурга» есть не что иное, как беглая, «сокращенная» форма основного образа — Парня.

Все связывается в цельный, живой, насыщенный, плотный комплекс, свидетельствующий о том, что здесь выражено самое глубокое, непосредственное, самое органическое в художнике. Это — самое интенсивное раскрытие его классового стиля.

II.

Путь Матери, Ивана, Молодого монгола начинается с того, что они равнодушны, даже противоположны революции. Вначале это темные люди, не знающие своей «правды». Художник находит живые, искренние слова для того, чтобы показать своих героев на этапе, открывающем их развитие.

Особенно полно это дано в Парне. Наивность, которая переходит в растерянность, добродушие, похожее на сентиментальность, деревенская неповорот-

1. Мать из одноименной фильмы В. Пудовкина.

ливость, сонливость — вот основные свойства характера.

Все здесь кажется мягким, лишенным упругости, очень податливым. Людей характеризует покорность, безразличие. Они совершенно пассивны. Они инертны.

Образ Матери — чудесное воплощение материнства, это образ огромного страдания, но разве трогательная патетика этой фигуры не обращена к общечеловеческому? Много ли в ней революционной энергии? Перед нами скорее образ смирения, покорности, страдания, чем образ революционного пафоса.

Парень — наивный деревенский мечтатель с васильковыми глазами, показанный с чудесной теплотой. Это типичный мещанский правдоискатель, новый Иванушка.

Молодой монгол также характеризуется в плане пассивности и безразличия.

Так дается исходное положение. Люди стоят перед лицом враждебного им мира с глубочайшим смирением. Кажется, что у них связаны руки. Они совер-

шенно инертны. Они лишены воли к действию.

В свое время мы обратимся к характеристике противоположного плана, к миру классовых врагов, перед которым стоят прозревающие революционеры Пудовкина. Царский режим, режим керенщины или режим империалистской реакции — все это находит в фильмах Пудовкина не только очень яркое, но и очень специфическое раскрытие. Об этом речь впереди. Пока для нас существенно наметить расстановку сил в конфликте.

С одной стороны — давящее величие враждебного мира, с другой — большие, но бессильные люди без энергии, без напористости, какие-то примиренцы. Каждая из фильм Пудовкина начинается с того, что констатируется встреча двух противоположных сил в этой своеобразной окраске. Экспозиция конфликта никогда не отклоняется от этой характерной нормы.

Мы плохо поняли бы этот образ фильм Пудовкина, если бы предположили, что пассивность, примиренность Ивана в «Конце» или Молодого монгола в «Потомке» есть лишь отправная точка развития, что в дальнейшем мы будем

2. Парень из фильмы «Конец С.-Петербурга».

иметь дело с процессом *становления* нового человека, что вся сущность кинематографического изображения будет заключаться в том, что процесс *роста* революционного сознания получит образную конкретизацию.

Пудовкину это глубочайшим образом не свойственно. Он рассматривает явления как нечто замкнутое, изолированное, самостоятельное, представление о процессе он замещает представлением о ряде отдельных, замкнутых, отграниченных кусков.

Его искусство в сущности своей статично. Оно не схватывает движения. Оно имеет дело лишь с абсолютными утверждениями, лишь с вполне сложившимися, как бы окостеневшими, материями. Оно не текуче.

Это находит свое выражение и в том, что люди Пудовкина преображаются *внезапно*. Перед нами не *становление* нового революционного человека, а нечто существенно иное. Подчеркивается неожиданность переворота, его, так сказать, абсолютность. Вдруг пробуждается новый человек. Взрыв. Прыжок. Не даром на этом кульминационном пункте люди Пудовкина имеют обыкновение «бить посуду».

Парень из «Конца», прежде чем прозреть, проходит горький путь штрейкбрехера и предателя. Все это он делает по несознательности, с наивной добродушной улыбкой деревенского парня. Получается законченный, вполне развернутый образ Парня № 1. Это — правдоискатель. Потом происходит необходимое преображение, выливающееся в слепой бунт, в драку, в избиение всесильного капиталиста-диктатора. Подчеркивается хаотичность, стихийность этого восстания.

Бунт Парня — бунт обреченный. Это не революция. Но это кульминация фильмы. Это — место, в котором патетика ее взрывается особенно пышным фейерверком. Парень - бунтарь поэтизируется.

Подобно тому как Парень № 1 был абсолютным утверждением пассивности, этот Парень № 2, избивающий капиталиста-хозяина, есть абсолютное выражение активности. Ни тот, ни другой не являются действительными. Это только механистические отвлечения.

Это любопытный пример художественного мышления Пудовкина. К таким абсолютным, и поэтому не гибким, не охватывающим действительности во всей ее полноте утверждениям он постоянно тяготеет. Его искусство чрезвычайно стабильно, и диалектика ему не свойственна.

Ясно, что и Парень № 1 и Парень № 2 не являются образами пролетарского революционера. Это нечто существенно иное. Это образы революции в мелкобуржуазном преломлении.

Еще полнее, откровеннее, отчетливее, непосредственнее основное положение фильмы «Конец Петербурга» повторено в «Потомке Чингис-хана». Эта фильма Пудовкина вообще является самым схематическим и менее всего полнокровным произведением нашего автора. Структурные особенности здесь поэтому особенно обнажаются, делаются выпуклыми.

Как и Парень, Молодой монгол сначала пассивен. И только потом, по случайному, в сущности, поводу, он прозревает для революции. Как и Парень, он учиняет грандиозную драку. Положительно, наш художник фетишизирует элементы стихийности, бунтарства в революции!

Великолепная драка, учиненная Молодым монголом, служит кульминацией картины. Но этого недостаточно. И чтобы фильма могла кончиться, чтоб подогреть ее на этот раз холодноватую патетичность. приходится изобрести совершенно несуразное завершение. Слепой бунт Молодого монгола продолжает символический «ветер из Азии», выметающий (буквально) английских колонизаторов из страны Чингис-хана. Эта бескровная, сочиненная, аллегорическая концовка говорит за себя.

III.

Так обстоит дело с революционным прозрением людей в фильмах Пудовкина. Эта кульминация в развитии основного образа характерна. Она находится в тесной связи с тем пассивным отношением

3. Кадр из фильмы «Конец С.-Петербурга». — (Рис. 1—3 дают характеристику основного образа.)

к действительности, своеобразным непротивленством, которым отмечено было исходное положение. Революционность не является здесь органическим свойством. Революцию *принимают*. С нею *соглашаются*. Ее *признают*.

В этом специфическом отношении сказывается власть классовых обстоятельств. Перед нами выражение идеологии групп мелкой буржуазии, которые вступают на революционный путь, сотрудничают с пролетариатом-победителем.

Искренность революционного стремления здесь не может быть подвергнута сомнению. Но столь же очевидна и специфическая окрашенность революционного мировосприятия. Основной образ фильм Пудовкина детерминирован психоидеологией мелкой буржуазии, становящейся в эпоху революционного переворота на сторону рабочего класса.

Здесь есть своя двойственность: с одной стороны, эта социальная группа приспособляется (отнюдь не в плохом смысле этого слова) к революционному движению пролетариата, с другой — продолжает сохранять свою классовую инерцию.

Самый факт приятия революции представляется как исторический рубеж огромной значимости, как космическая катастрофа. Революционное прозрение фетишизируется, что очень ярко показано в фильмах Пудовкина. Внимание сосредоточено на самом факте приятия революции. Вот что кажется единственно значимым, подлежащим осмыслению. Пред лицом этого исторического потрясения все остальное кажется будничным и второстепенным. Так фильма Пудовкина кульминирует неизменно на точке революционного прозрения героя, — сюда

стремится весь пафос этих произведений, чтобы потом быстро остыть, ибо будничное революционное делание еще не кажется нашему художнику достаточно выразительной и интересной материей.

Ясно, что так представленный революционный образ должен содержать в себе достаточное количество отклонений в область мелкобуржуазной психоидеологии. Он есть образ революции, но вместе с тем это образ мещанского сознания.

Мать в одноименной фильме Пудовкина — самое непосредственное и живое выражение основного образа этого художника. Разве не очевидно, что ударение здесь переносится на «вечные» мотивы? Разве этот монументальный образ не гуманистичен в самом специфическом смысле этого слова? Все это чрезвычайно ярко, полно очень глубокого проникновения. Это большое искусство, но оно революционно так же, как и окрашено мелкобуржуазным воздействием. Этот образ подстать Ромэну Ролану.

Парень в «Конце Петербурга». То, что мы видели в Матери, здесь находит свое продолжение. Перед нами — типичный правдоискатель. Мужицкая непосредственность, наивность, стихийная искренность простоволосого искателя — все это дано в мягких, сочувственных, сентиментализирующих красках, — несомненно стремление художника поставить акцент именно на мещанских, гуманистических качествах образа. Интерпретация этой стороны образа отличается большой свежестью, легкостью, естественностью, простотой. Никакой позы. Ничего сочиненного. Так говорят только об очень близком.

Парень в его правдоискательском облике является таким же органическим для Пудовкина созданием, как и Мать в ее высоком, покоряющем альтруизме.

Молодой монгол в «Потомке Чингис-хана». Что является самым подчеркнутым и выпуклым для этого образа на протяжении всего «инкубационного периода» (до тех пор пока наступает необходимое прозрение)? Пассивность, безразличие. В сущности перед нами непротивленец. Какой-то новый Ганди.

Все это является последовательным выражением тех мелкобуржуазных представлений, которыми творчество Пудовкина определяется. От Матери до Молодого монгола — путь развития одной сущности образа. Перед нами формула отношения передовых слоев мелкой буржуазии к революции в эпоху социального переворота. Здесь, с одной стороны, подчеркнута необходимость, огромная значимость приятия революции, с другой — достаточно полно во всей непосредственности сохраняется сущность мелкобуржуазного характера. Новое встречается здесь со старым, настоящее — с прошлым.

И если революционное прозрение является тем, что движет основной образ, придает ему стремительность, жизнеспособность, динамическую силу, то элементы гуманизма мягкотелого мечтательства, сентиментального правдоискательства являются стихией реакционной, тормозящей развитие, влекущей назад. Дана своеобразная двойственность образа, совершенно закономерная, являющаяся исторической необходимостью.

IV.

В фильме «Мать» мы встречались с очень подробной сосредоточенной экспозицией рабочего быта. Мать не напрасно называлась пролетарской героиней — она выступала в окружении конкретного рабочего быта. Фильма Пудовкина стремилась стать пролетарской картиной уже по существу своего материала.

Но если Мать была женой рабочего, то Парень уже не рабочий, а крестьянин, пришедший в город на заработки. Сняты изображения рабочего быта. Вместо них мы имеем достаточно сочную деревенскую «пред-историю» картины, а потом постоянное подчеркивание мужицкого в Парне. Намечается характерная трансформация.

В «Потомке Чингис-хана» дается снова крестьянский вариант, осложненный элементами экзотики. Парень, как две капли воды, похож на Молодого монгола. Их разделяет только экзотический наряд, — простоволосый деревенский правдоискатель един с новым монгольским Ганди.

От рабочей действительности художник перемещается в сторону деревни. Это закономерно. Здесь больше близкого для художника, здесь все более понятно. И не даром то слепое, стихийное бунтарство, то неизбежное «битье посуды», к которому всегда приходит человек в фильме Пудовкина, нашло наиболее развернутое свое выражение именно в крестьянских вариантах его кинематографического творчества.

Из-за внешних, усложняющих, разнообразящих атрибутов возникает один, во всем цельный и выдержанный, образ фильм Пудовкина. Если снять оболочку некоторого индивидуального своеобразия со всех расщеплений основного образа, которыми являются Мать, Парень и Молодой монгол, остается единая сущность. Останется формула отношения к революции. Это и есть основной узел творчества нашего художника.

4. Монументальный городовой из фильмы «Мать».

Здесь художник поднимается до возвышенной патетики, дает изображения огромной искренности. Очевидна их глубочайшая непосредственность, это — слова о выстраданном. Перед нами развертывание конфликта насущнейшего, под знаком его протекает все настоящее бытие класса.

Перед нами образы мелкобуржуазного приятия революции. Они по-своему великолепны. Они грандиозны и трогательны, они волнуют, но это не мешает им оставаться самими собой. Люди, прозревшие для революции, мещанские правдоискатели, пришедшие к признанию революции, подняты в фильмах Пудовкина на высоту патетическую.

Это — не обыденные, простые, серые люди. Нет, все это вздыблено на какие-то подмостки, героизировано. Художник видит своих людей в очень монументальных пропорциях, он говорит о них в тоне приподнятом и торжественном. В этом есть своя зажигающая яркость. Это чрезвычайно привлекает в фильмах Пудовкина. Но это вполне специфично. Мы вступаем здесь в область мелкобуржуазной традиции.

V.

Образам Пудовкина свойственна большая яркость, но вместе с этим им свойственна ограниченность. Они не только грандиозны в своем патетическом полете, они еще и узки, замкнуты. Два обстоятельства отличают основной образ Пудовкина. Сначала примиренность, инертность, стоическое спокойствие, — потом скачок, взрыв, революционное преображение. И если второй момент определяет динамику образа, то первый есть его статика.

Всегда мы встречаемся с характерным ограничением. Художник одинаково полно видит обе стороны мелкобуржуазной сущности. Он одинаково выразителен и в сентиментальном пассивизме своих героев и в их бунтарстве. Не делается выбора. И то и другое приемлется. Так революционное восстание детерминируется предшествовавшим ему пассивизмом. Оно не очень глубоко, оно часто выглядит игрушечно, оно часто похоже на «бум». Здесь и лежит эта специфическая ограниченность патетических изображений Пудовкина. Революционное бунтарство оказывается связанным традициями пассивистского, непротивленческого прошлого. Это мешает ему стать настоящим изображением революции.

Пудовкин очень красочно показывает бунтарство, но он не показывает революцию.

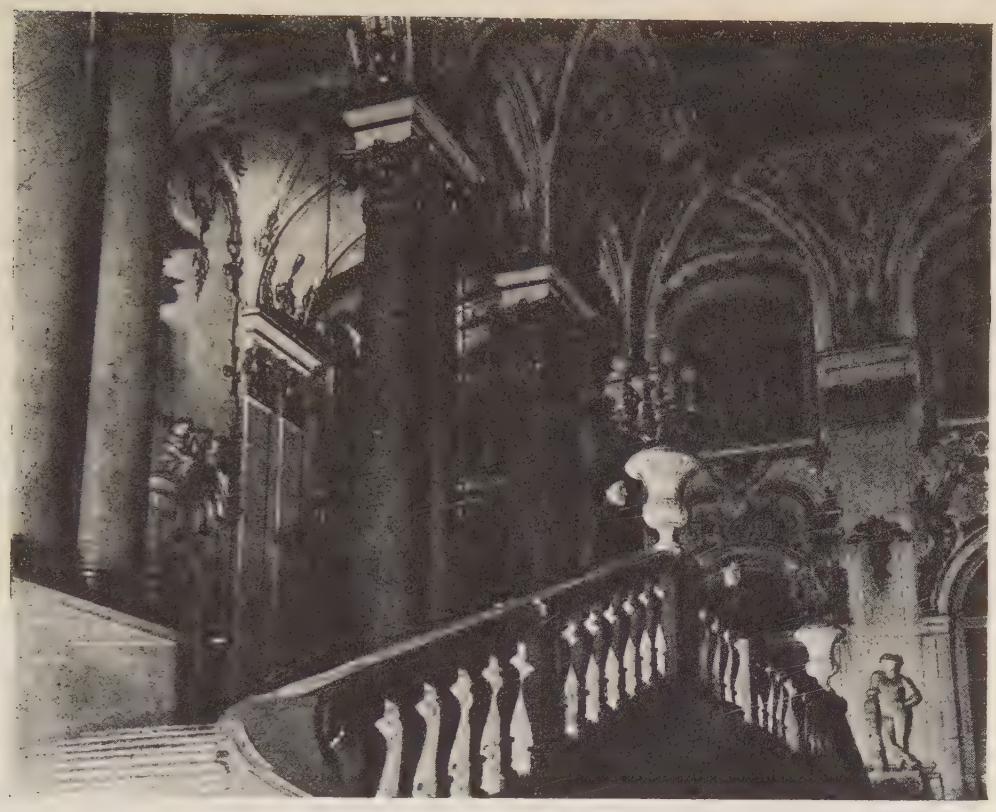
Искусство Пудовкина — революционное искусство, но это не искусство пролетариата. Перед нами очень близкий попутчик, очень близкий сочувствующий, он революционен, но вместе с этим он — выразитель мелкобуржуазной стихии.

Путь такого художника, цель, к которой он должен стремиться,— это полное слияние с идеологией пролетариата. Для Пудовкина эта проблема приближения к мировосприятию пролетариата является в настоящий момент генеральной проблемой его творчества. Круг тех переходных представлений, воплощением которых явились три его фильмы, уже исчерпан. Надо двигаться дальше. Нужно какое-то новое содержание.

Если рассмотреть три фильмы Пудовкина в их последовательности, получается характерная картина. От фильмы к фильме художник, интерпретирующий все время одно положение, становится все более схематическим. «Мать» была очень конкретной картиной. Это было самое непосредственное, глубокое и полнокровное раскрытие того конфликта, который питает все кинематографическое творчество Пудовкина.

«Конец Петербурга» уже гораздо менее конкретен, не только образ Парня, продолжающий Мать, но и вся структура картины получает несколько отвлеченный характер. Абсолютизм утверждений, механистичность мышления отчетливо проявляются.

В «Потомке Чингис-хана» схематизм уже бросается в глаза. Очень многое здесь абстрактно. Образ Молодого монгола не только не вносит ничего нового в ту характеристику, которая давалась образами Матери и Парня, но как-то обнажает, подчеркивает традиционность



5. Зимний дворец из фильмы «Конец С.-Петербурга».

развертываемого конфликта, его однозначную схематичность. Больше сказать уже нечего. И аллегорический «ветер из Азии», этот ложный конец схематической фильмы, является выразительной демонстрацией того, что содержание исчерпано и нужен свежий воздух.

Бесспорна исключительная значимость тех революционных изображений, которые даны Пудовкиным в его первых фильмах. Для своего исторического этапа эти произведения, с огромной силой поставившие проблему революционизирования передовых слоев мелкой буржуазии, имели очень важное значение.

На этом этапе, когда пролетариат еще не имел своего зрелого искусства, такие фильмы как «Мать» или «Конец Петербурга» имели глубочайший революционный смысл. Но революционный художник должен развиваться вместе со своей эпохой, не задерживаясь в своем становлении, не окостеневая на раз достигнутом.

Новый этап должен отличаться от предшествующего развития тем, что мелкобуржуазные наслоения должны быть сняты. Только этот путь есть для Пудовкина путь развития и творческого роста. Задержаться на старом направлении — значит остыть, утратить ощущение эпохи, утратить оригинальность и даже значимость.

VI.

Рассмотрим теперь основной образ в его отношениях к другим слагаемым стиля. Прежде всего здесь возникает то враждебное бытие (царская Россия, империалистская реакция), с которыми встречаются люди Пудовкина, прозревающие для революции. Художник очень выразительно показывает эту действительность, противостоящую его револю-

ционным героям. Здесь возникает ряд живых, насыщенных, убедительно представленных формул.

Классический монументальный городовой в «Матери» может служить образчиком такой формулы. Великолепный городовой отнюдь не единичен в творчестве Пудовкина. Можно сказать, что вся широко развернутая характеристика враждебного классового плана строится по образу и подобию этой монументальной фигуры.

Эмблематика царского суда в «Матери», очень конкретно выражающая тяжелую, гнетущую поступь царской реакции, — относится к тому же ряду представлений. Вещи, которые служат символами царского правосудия, люди, осуществляющие это кровавое правосудие, мертвые, как вещи, — все это обрушивается своей массивной, давящей неподвижностью. Прежде всего это очень монументально.

Эмблематика феодального Петербурга — чудесно схваченные эпизоды дворцовой архитектуры нагромождения мертвых оцепеневших вещей, воспринятых в множестве, — складывается в образ царской России.

Биржа в «Конце Петербурга» раскрывается в этом же плане, с одной стороны монументальная колоннада, подчеркивающая волю к власти, с другой — море стандартизованных котелков (не люди, а вещи или автоматы), море, охваченное пароксизмами спекулятивной лихорадки. Образ биржи дается в таких же выражениях, как и образ монументального городового из «Матери». Подчеркивается грандиозность, незыблемость, непререкаемость этих форм действительности.

Шагистика, через которую Пудовкин имеет обыкновение показывать мощь враждебного социального режима (шагистика полицейских, расстреливающих демонстрацию в «Матери», шагистика солдат колониальной армии в «Потомке Чингис-хана»), является средством монументализации действительности, противостоящей революционным героям.

Изображения противоположного революционным героям плана всегда взяты как нечто абсолютное, непререкаемое, фетишизированное. Эту враждебную действительность художник воспринимает в состоянии покоя, полной стабильности. Он стремится представить все это в незыблемых очертаниях. Можно сказать, что он идеализирует устойчивость этого бытия.

Вот откуда характерная пышность, помпезность, велеречивость изображений этого плана. Они менее всего просты. Они вовсе не строги. Художник приходит здесь к кричащему, пестрому барокко. Здесь все вздыблено, подтянуто, напряжено.

Классическии городовой, эмблематика царского суда, архитектурная мишура феодального Петербурга, блестящая шагистика английских солдат, пышная колоннада и истерика котелков на бирже,— все это художественные представления фетишистского склада.

Царская Россия или империалистская реакция получают в фильмах Пудовкина монументальное выражение. Художник подходит к действительности с теми абсолютными представлениями, которые ему свойственны. Он не может понять явления в его развитии, он видит данный исторический этап как нечто непреложное.

Вот почему, когда наступает время дать революционную оценку этим выражениям, когда надо представить это историческое прошлое поверженным в прах после революционной победы, художник обращается к абсолютизму противоположного рода. Революция для него — это взрыв. Он мыслит встречу революции с побеждаемым ею социальным укладом как абсолютное уничтожение этого уклада.

Перед художником возникает схема простого механического перемещения. Прошлое аннулируется.

Развитие мотивов в фильме Пудовкина имеет характерное направление: сначала абсолютно утверждаются атрибуты враждебной действительности, — потом с той же абсолютностью они вытесняются.

Фильмы Пудовкина стремятся передать смену исторических эпох на рубеже великого революционного переворота. В этом их огромная значимость. Но мы имеем здесь дело с механи-

стическими представлениями, ограничивающими их смысл. Это находит свое выражение не только в подчеркнут й монументализации исторического прошлого, но и в том, что его «снятие» представляется как простое уничтожение.

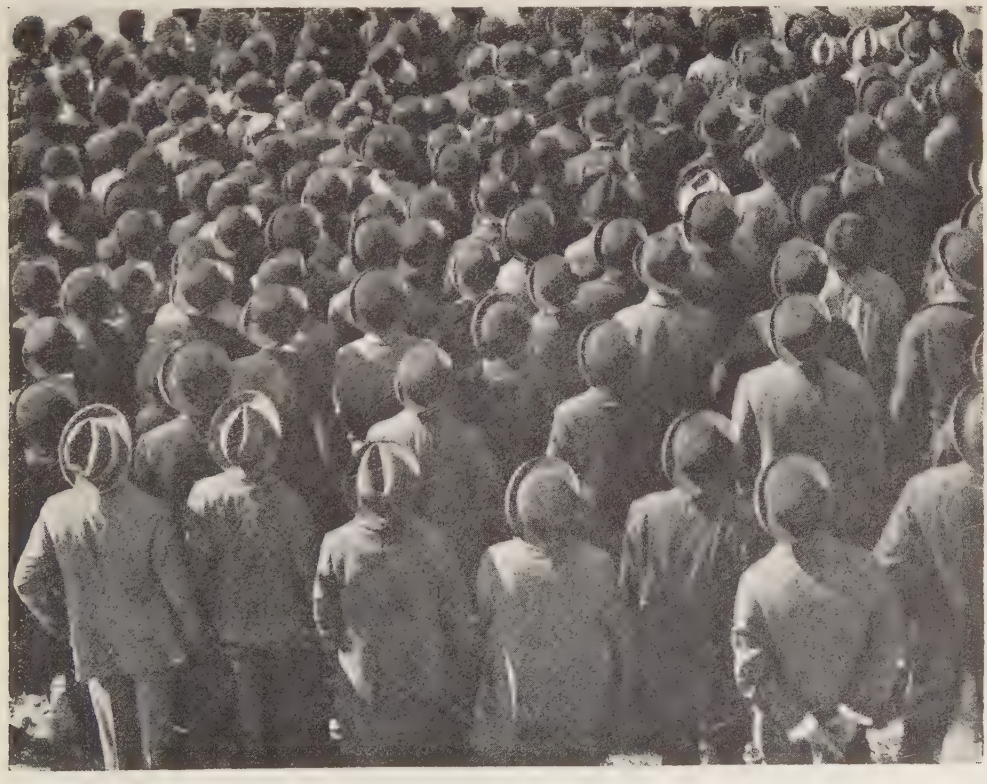
До диалектического отрицания, что привело бы к гораздо более гибким, глубоким и непосредственным оценкам как исторического прошлого, так и революционного сдвига, художник не поднимается.

VII.

Монументализируя прошлое, наш автор иной раз приходит к характерным заключениям. В «Матери» царская реакция побеждает не только как известный исторический фактор, но и как компонент стиля. Она торжествует, господствует как образное выражение. Динамика вещи такова, что победа этой реакции прокламируется как необходимость.

Вот почему пафос фильмы горек. То, что противопоставлялось побеждающей реакции, раздавлено, искромсано, повержено в прах. Не остается камня на камне. Не остается, в сущности, никакой надежды. Художник прямолинеен настолько, далек от исторической диалектики настолько, что сводит итог с абсолютно отрицательным результатом. Торжество реакции абсолютно, поражение революции также абсолютно.

Революционный зритель привнес в «Мать» свое восприятие исторической эпохи, так сказать создал для нее необходимую революционную перспективу. Так горечь разочарования перерастала в революционный пафос. Фильма сама не содержала в себе элементов революционного оптимизма. Ее наш зритель должен был додумать, обобщить, развернуть в революционном направлении. Сама же по себе она была в сущности пессимистической системой.



6. Биржа из фильмы «Конец С.-Петербурга».

7. Генерал из фильмы «Потомок Чингис-хана». (Рис. 4 — 7 дают представление о монументально-фетишистской характеристике мира, противостоящего революции.)

Конечно, художник стремился создать вещь революционно-активную. Но логика его классового сознания привела к специфическому, ограниченному представлению о встрече революции и старого социального уклада.

В двух последующих работах историческое прошлое монументализировано не менее ярко и убедительно, — вместе с тем преодоление этого прошлого, революционная победа над ним получает более действенное раскрытие. Теперь оно уже не торжествует, а побеждается. Но здесь мы встречаем такие механистические формулы, как «ветер из Азии» или драка Парня со своим хозяином. Художник представляет революционный активизм достаточно своеобразно.

Намечается характерное развитие основного конфликта. С одной стороны — историческое прошлое, предъявленное в очень монументальных очертаниях, как настоящее величие, как нечто чрезвычайно грозное и непоколебимое, с другой — поднимающиеся против этого прошлого люди, прозревшие для революции, ощутившие всю уродливость угнетательского режима. Конфликт постоянно имеет характер бурного мгновенного столкновения, он вспыхивает вдруг. Одна сила противостоит другой, до поры до времени они нейтральны, как бы полярны, — но потом происходит неизбежный взрыв. Проблема революции разрешается таким образом с большой упрощенностью, узостью, ограниченностью.

О том, как складывается основной образ фильм Пудовкина, мы уже говорили, теперь становится ясной и противоположность этого образа — классово-враждебная действительность, в условиях которой борются люди, прозревшие для революции. Соотношением этих двух основных компонентов сущность стиля Пудовкина уже дана. Перед нами — целостная система, охваченная глубоким

внутренним единством, восходящим к тому, что все творчество художника детерминировано сознанием передовых слоев мелкой буржуазии, вступающих на путь сотрудничества с пролетариатом, сопутствующих ему в борьбе за социалистическое общество.

VIII.

Обратимся к дальнейшей диференциации стилевого выражения фильм Пудовкина. Они, как и следует ожидать, строго и резко антитетичны. Но дело не только в том, что наличие противоположностей, данных в произведении, обнажено, подчеркнуто, поставлено на первый план. Два противоположных компонента, встречей которых определяется кинематографический стиль Пудовкина, представлены характерно и своеобразно.

План исторического прошлого всегда дается очень дробно, рассеянно, он всегда разложен на отдельные элементы, он аналитичен. Пышно расцветает здесь своеобразный вещизм. В огромных количествах обрушиваются на нас детали, отдельные куски материи, изолированные вещи. Настоящий хаос вещей. Абсолютизм представлений господствует в вещной характеристике исторического прошлого. Отрицание связи между явлениями, идеализирование вещи как таковой здесь очень полно.

Чтобы показать царский Петербург или суд, художник находит любопытный путь — взять мертвую вещную эмблематику в подавляющих количествах. Внешность характеристики постоянно подчеркивается. Весь смысл сводится к тому, чтобы видеть с поверхности.

Иной раз наш автор делает явно ложные шаги. В «Потомке Чингис-хана» вдруг на нас сваливается пышная характеристика буддийского монастыря, сделанная в манере вещизма. К основному направлению фильмы это никак не относится. Фетишизм вещей здесь совершенно

8. Кадр из фильмы «Потомок Чингис-хана».

самодовлеющ. Какие-нибудь барабаны монгольских монахов, атрибуты культа или эпизоды экзотической архитектуры — все это рассматривается только потому, что само по себе любопытно. «Потомок Чингис-хана» дает развитие вещистской характеристики, доведенное до предела. То, что постоянно содержится в фильмах у Пудовкина, здесь обнажено.

Пышная помпезная характеристика противостоящей революционным героям действительности дается у Пудовкина как множественное нагромождение вещей, изолированных друг от друга. Монументальность этого плана оказывается прежде всего количественной и вещной монументальностью. Механистическое восприятие раскрывается здесь с особой интенсивностью. Здесь имеет значение то обстоятельство, что эта действительность отрицается революционным мелкобуржуазным художником, классово ему враждебна. Чисто аналитическое восприятие, подчеркнутый критицизм приводят здесь к тому, что обнажаются характерные особенности художественного мышления Пудовкина непосредственнее, чем где бы то ни было.

Резко отличен по своему выражению противоположный план. Мир людей, противостоящих угнетательскому режиму, раскрывается перед нами в очень мягких очертаниях. Здесь художник гораздо более непосредственен, интимен. Уже не возникает надобности в схеме, в сухой абстракции, во всем том, что характеризует помпезную велеречивость биржи, дворца или изощренной шагистики. Все здесь не только очень естественно, просто, но и очень тепло.

Неожиданно в Пудовкине открывается лирическое. Мы вступаем в область новых ритмов. Страдания Матери, или патетическая примиренность Молодого монгола, или наивное добродушие Парня, — все это находит очень нежное и интимное выражение. Все дергалось, гримасничало в изображениях противоположного плана. Дробность, хаотичность, нервная взлохмаченность были свойственны этим изображениям. Теперь все начинает течь плавно, замедляется естественное развитие событий. Вдруг обнажается тяготение к психологической материи. Там фетишизировались вещи, — здесь начинают рассматриваться переживания. Мы знаем, что, прежде чем прозреть, люди Пудовкина проходят длинный путь смирения, пассивизма, покорности, непротивленства. Эти качества и получают психологическую интерпретацию. Для того чтобы их раскрыть, замедляет свое течение фильма.

Лиризм, мягкость, теплота красок, глубочайшее лирическое освоение, — все это свидетельствует о том, что здесь дано наиболее полное и развернутое выражение классового типа. Характерно, что строгих, жестких, сухих очертаний мы почти не встречаем в изображениях, которые даны у Пудовкина как положительные. Можно сказать, что все они до известной степени слезливы и мелодраматичны.

У Пудовкина мы имеем всего несколько отдельных и, как правило, не развернутых попыток понять революционного героя в другом аспекте. Таков, например, большевик в «Конце Петербурга». Конечно, это совершенно иная человеческая формация, чем Парень, похожий на правдоискателя, или Мать, имеющая ярко выраженную гуманистическую окраску. И не случайно мы имеем дело лишь с очень беглой, суммарной и поверхностной характеристикой этого революционного типа. Это — из другой оперы. Это не под силу художнику, выражающему отношение к революции радикальной мелкой буржуазии. Закономерно, что наш автор ограничивается здесь лишь закреплением внешних контуров.

IX.

Надо поставить еще вопрос об отношении художника к природе. Природы очень много в фильмах Пудовкина. Кинематографические композиции Пудовкина можно рассматривать вне природы, лишь допуская известное отвлечение.

Фильма Пудовкина имеет обыкновение начинаться с пейзажа, потом все дальнейшее развитие ее постоянно связывается с пейзажными отступлениями — развертывающееся действие постоянно

встречается с изображениями природы. Создается своеобразная магистраль, подчеркивающая специфическую форму отношения. Природа дается как образ спокойствия, бесстрастия, холодной неподвижности. Течет действие, раскрывающее сущность конфликтов в социальном бытии людей, осуществляется необходимое революционное прозрение героев фильмы, громоздятся колонны биржи, статуи Зимнего, котелки спекулянтов, охваченных лихорадкой стяжательства, — и над всем этим небо, несущиеся в безумном вихре или застывшие на месте облака, простор песчаных пустынь Монголии или унылые рязанские поля.

Явления социальной действительности развертываются перед лицом чего-то, напоминающего вечность. Так природа становится средством нейтрализации социальных изображений. В сущности этот настойчивый пейзажный аккомпанемент является новой формой абсолютного представления.

Природа у Пудовкина не является естественной средой, в которой развертываются человеческие отношения. Нет, она живет самостоятельно, она дается как нечто абстрактное, в себе замкнутое. Мы уже говорили, что художник склонен рассматривать революционный конфликт как нечто абсолютное, отвлеченное, «овечненное» — идеализировать его. Изображения природы подчеркивают это представление о революционном конфликте. Он отвлекается от своего конкретного наполнения. Он вознесен на уровень общечеловеческой трагедии. Перед лицом спокойной бесстрастной природы совершается какая-то «вечная» драма.

Здесь существенно еще одно обстоятельство: фильмы Пудовкина не обращены к быту. Только первая из них — «Мать» была до известной степени насыщена бытовой действительностью. Они стремятся к тому, чтобы стать абсолютным выражением революционного конфликта.

Путь от «Матери» к «Потомку Чингисхана» есть путь продолжающегося схематизирования. В этом находит свое выражение то обстоятельство, что мелкобуржуазный художник идеализирует самый факт приятия революции. В своих произведениях он хочет дать известную революционную абстракцию, известную схематику революционного переворота.

Обнаруживается характерное обстоятельство. Проблема, основная для художника проблема, как мы показывали, имеет тенденцию к абсолютному, обнаженному утверждению. Это крайне существенно, это показывает, в каком замкнутом, ограниченном кругу развертывается творчество нашего художника. Ему уже нехватает воздуха, он уже не только повторяет себя, но и стремится к абстракциям, что всегда есть признак малокровия. Нарастающий схематизм Пудовкина имеет свою закономерность.

Подведем некоторые итоги. Художник стоит перед необходимостью каких-то новых не только в количественном, но и в качественном отношении вещей. То, чем замыкалось его раннее творчество, должно теперь послужить основой для нового этапа.

Как мы показывали, три фильмы Пудовкина являются выражением мелкой буржуазии, приемлющей пролетарскую революцию. Эти фильмы революционны, но только до известной степени. Они многозначительны, но в ограниченном смысле. То, что сообщает им революционную энергию, одновременно является препятствием для их революционного роста, тем, что их ограничивает.

Они являются выражениями революционной мелкой буржуазии,— отсюда все их качества. Отсюда их великолепная революционная яркость и их замкнутость, недоговоренность. Новый этап, перед которым стоит сейчас Пудовкин, должен возникнуть на основе преодоления этого противоречия.

Художник должен сбросить с себя путы мелкобуржуазной ограниченности. Проблема каждого мелкобуржуазного попутчика такова — на определенном этапе он должен нераздельно слиться с тем, кому он сопутствует, или свернуть в сторону, эмансипироваться. Другого не дано. Нельзя быть вечным попутчиком.

Мы застаем Пудовкина на переломе. Он большой, мощный художник. Его

развитие говорит за то, что новый этап его творчества будет движением вперед. Это значит, что Пудовкин, преодолевая мелкобуржуазную ограниченность своих первых фильм, будет итти в направлении пролетарской кинематографии.

ЛЕРМОНТОВ В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛЛЕТРИСТИКЕ [1]).

У. Фохт.

За последний литературный сезон появился у нас целый ряд повестей и романов о Лермонтове. Не считая вещей, застрявших в портфелях редакций и издательств, и исключая мелкие стихотворения, мы получили шесть беллетристических произведений из жизни поэта: за полгода больше, чем за предыдущие 90 лет и больше, чем о каком-нибудь другом русском писателе вообще было написано в художественной форме.

Что значит такое поветрие? Как нужно расценивать популярность Лермонтова в наши дни? Чья это популярность?

Этот сам по себе примечательный интерес целого ряда писателей к Лермонтову может стать нам понятным лишь после ознакомления с характером лермонтовской беллетристики.

Литература, как и наука, — одна из форм осознания жизни, в частности жизни прошлого, истории. Ни в материале, ни в степени достоверности литературное познание ничем не отличается от научного. Все отличие в том, что литература — сознание конкретное, образное. Литература, как и наука, разумеется, временны. В каждом произведении искусства, в каждом достижении науки мы находим специфически выраженным место творцов их в истории, момент общественной жизни человечества, ее социальную диференцированность. С разных пунктов человеческого бытия по-разному видна бывает жизнь. Есть положения, удачные для овладения ею, есть и предательски-обманчивые позиции.

Какова объективная (научная) ценность современных художественных толкований Лермонтова?

Обозреваемая нами беллетристика не равноценна по своим художественным качествам и разнообразна по жанрам.

Прежде всего может вызвать сомнение книга Щеголева. Жанр книги может показаться спорным и не допускающим включения ее в настоящий обзор.

Книга Щеголева — монтаж, сделанный из мемуарных отрывков, из документальных материалов и частично из произведений самого Лермонтова. Причем монтаж сделан так, чтобы облик Лермонтова выступил с достаточной полнотой и в свете, непротиворечащем пониманию фигуры этого писателя, признаваемого Щеголевым объективным. Так следует, по крайней мере, из предисловия. Но нужно сказать, что установка книги не ясна. Совершенно очевидно, что это не научная биография. Об этом говорит и сам автор. Действительно, здесь нет никакой попытки представить биографию Лермонтова генетически. Не найдем мы здесь и свода критически

[1]) П. Щеголев. — Книга о Лермонтове. Изд. «Прибой». Л. 1929. Вып. I. Стр. 327. Ц. 3 р. 20 к. Вып. II. Стр. 247. Ц. 2 р. 60 к.

Сергеев-Ценский. — Поэт и чернь. Повесть. Изд. «Пролетарий». Харьков. 1928. Стр. 157. Ц. 1 р. 10 к.

Гончарова-Викторова. — Сказ о дуэли Лермонтова. Под ред. Ф. Кона. Теакинопечать. М. 1929. Стр. 71. Ц. 75 к.

Павленко. — Тринадцатая повесть. «Красная новь». 1929. Кн. II. Стр. 81—106.

Б. Пильняк. — Штосс в жизнь. Повесть. «Красная новь». 1928. Кн. X. Стр. 3—31.

К. Большаков.— Бегство пленных, или история страдания и гибели поручика тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова. Роман. Выходит в изд. «Пролетарий». Харьков.

проверенных источников для подобной биографии, хотя об этом, судя по предисловию, Щеголев и заботится. Если бы это критическое рассмотрение источников было проделано, мы бы не нашли здесь массы противоречивых показаний, так поражающих читателя, доверившегося обещанию предисловия. Эта противоречивость начинается с описания внешнего портрета Лермонтова, касается цвета волос его (по одним он брюнет, по другим — блондин), общего типа его телосложения (одним Лермонтов кажется физически крепким и ловким, другие поражены его неуклюжестью и физической недоразвитостью). Еще больше исключающих друг друга утверждений в обрисовке морального облика Лермонтова, в характеристике его культурности, в установлении отношения Лермонтова к свету и т. д. В книге совсем не оговариваются предлагаемые мемуаристами наивные объяснения целого ряда психологических черт в характере Лермонтова: его тщеславия (стр. 11, 78), его байронизма (стр. 1, 155) и т. п. О детских годах Лермонтова совершенно некритически рассказано поэтическими воспоминаниями о них самого Лермонтова показательными для времени их написания, но отнюдь не для событий, составляющих их тематическое содержание. Все это не позволяет говорить о критической проверке фактов и оценок, приведенных в книге. Вместе с тем эта книга и не научное собрание мемуарных материалов о Лермонтове: неполнота, отрывочность в цитациях, тематический принцип композиции, включение художественного материала противоречат требованиям научного издания мемуаров. Книга Щеголева — своеобразное художественное произведение, где своеобразным путем — путем монтажа — достигается тот же эффект, что и в произведении обычного типа. Мы имеем образ героя (Лермонтова), историческая достоверность которого отнюдь не увеличивается от, казалось бы, документального материала, при помощи которого эта личность обрисовывается. При таком понимании жанра книги противоречивость облика Лермонтова сказывается особенно отрицательно. По прочтении книги образ Лермонтова вырисовывается лишь после вычета всех противоречивых показаний и исключающих друг друга характеристик — работы, значительно снижающей художественное достоинство книги. Но все же какой-то образ поэта дан. Он дан здесь преобладающим материалом. А этот материал говорит преимущественно о Лермонтове, как об язвительном, полном злословия дебошире, учиняющем ряд пошлых забав и увлекающемся дешевыми похождениями. Наиболее обстоятельны и интересны обильно представленные в книге воспоминания Сушковой, Бурнашева. Но внутренний облик Лермонтова намечен слабо, он дается, главным образом, письмами Лермонтова и его стихами, хотя и стихи Щеголев привлекает тоже преимущественно для сообщения внешних фактов биографии (Валерик, Монго и т. п.). О богатой внутренней жизни Лермонтова мы находим здесь лишь ряд абстрактных утверждений. Конкретного показа событий, ее обнаруживающих, в монтаже Щеголева нет. Конечно, это вина не Щеголева, а избранного им метода работы: мемуары представляют Лермонтова салонным пошляком с непонятной склонностью к пессимистическим настроениям. Глухие замечания о неопределенных и туманных великих замыслах Лермонтова ничего не говорят о той психологической основе, из которой вытекала мелочность некоторых лермонтовских поступков. В «Книге о Лермонтове» выявлен яркий интерес к Лермонтову-офицеру, к его офицерским похождениям. Лермонтов-поэт, тот Лермонтов, который интересен истории,—не показан. Такое соотношение этих двух сторон лермонтовской личности ничем не может быть оправдано с точки зрения исторического к нему интереса. Мы получаем таким путем искривление, опошление действительного Лермонтова. Но если такая трактовка Лермонтова не может быть оправдана, то понять ее нетрудно. Очевидно, нашлась в наши дни социальная группа, которая принимает Лермонтова лишь в его внешнем облике, в его офицерских бесчинствах; социальная группа, которая интересуется Лермонтовым, как и другими

большими людьми, не с той стороны, которой они общественно значимы: обывательский интерес к интимной стороне жизни великих людей, «домашность» их трактовки притягивают к себе эту группу. Такой подход ничего общего не имеет с исторической оценкой Лермонтова — единственной формой включения его в культуру рабочего класса. Усвоение образа Лермонтова требует не только знания фактов его жизни и творчества, а преодоления этих фактов, их понимания и реконструкции образа на основе этого понимания. Ножницами и клеем такая реконструкция не может быть достигнута.

В повести Сергеева-Ценского, как и во всяком обычном беллетристическом произведении, нет слепого доверия внешним фактам. Ценский берет лишь те из них, какие кажутся ему существенными для показа Лермонтова, и создает новые, выявляющие образ поэта не меньше, чем факты, известные нам из мемуарной и биографической литературы. В повести Ценского взяты последние три месяца жизни Лермонтова. Но, несмотря на такой ограниченный временем отрезок жизни поэта, казалось бы, дающий возможность глубже охватить его образ, повесть Ценского слишком крепко связана с неизбежно поверхностной мемуарной литературой. Сказывается это в том, что реконструкция облика Лермонтова идет в развитии того же соотношения фактов, какое мы находим в мемуарах. Мемуаристы неспособны были проникнуть в сущность лермонтовской психики и поведали нам лишь о том, что они могли заметить при поверхностном наблюдении. И вот Ценский, следуя за ними, создает ряд положений, диалогов и описаний, из которых Лермонтов встает таким же пошлым, как и в мемуарах. «Куралес», «проказер», неожиданный, странный, экзальтированный чудак, главное занятие которого заключается в сомнительном остроумии и в том, что он выводит из себя таких ничтожных дур, как генеральша Мерлини. Остроты Ценского, приписываемые Лермонтову, достаточно говорят об интеллектуальном уровне героя его повести: Мария Ивановна Верзилина замечает Лермонтову, что он вовсе и не хромает, что он остается на курорте лишь потому, что он плохой сын своего отечества. «Я и не «Сын отечества», я — «Вестник Европы», — бойко замечает поэт. — И еще бы я вам хромал, когда сижу. Это можно сделать только вместе с креслом». Подобные остроты составляют основное содержание книжки Ценского. Правда, изредка Лермонтов бывает и задушевен (например в сцене с Эмили в 4-й главе). Иногда даже Лермонтов слезу пустить может. Не говоря о случайности показа Лермонтова с этой стороны, никак непонятна по Ценскому связь дешевого остроумия и офицерских манер с этой задушевностью и мягкостью. В главе 9-й Лермонтов пишет стихи и тут же, конечно, острит. Но какое отношение имеют эти стихи («Завет предвечного храня, мне тварь покорна там земная...») к разработанному образу лихого офицера? А затем, какое отношение все это имеет к гордым и величественным образам лермонтовского творчества, напр. к образу Демона или героев его кавказских поэм? Характер Лермонтова как нечто цельное, в котором творческая его сторона наиболее интересна, существенна, Ценским не дан. Непонятно также, откуда берутся у Лермонтова даже те элементы — самые несущественные, — какие мы здесь все же находим. Ценский строит образ Лермонтова на противопоставлении его светскому обществу («Поэт и чернь»). Но чем питается это противопоставление? Откуда оно у Лермонтова? К тому же плоские остроты и пошлые поступки Лермонтова отнюдь не противоречат традициям его современников, той социальной среде, к которой он принадлежал. Времяпрепровождение ее, как известно, и заключалось в романах и салонном остроумничании. Ценскому хотелось противопоставить Лермонтова его социальной среде, ему хотелось воспеть противоборство ей. Но это не удалось, так как такого абсолютного противопоставления в природе не бывает (бывает лишь субъективное к этому стремление), так как Лермонтов наиболее удачный пример для показа обратного: трагического положения не отдельной личности, а целой общественной группы.

Ценский разработал лишь одну сторону облика Лермонтова, сторону внешнюю, выглядящую без показа остальных (или при самом незначительном к ним внимании) как пошлость. Образ Лермонтова-пошляка Ценский усугубил своими плоскими шуточками. Ценский пытался (неудачно) противопоставить Лермонтова его социальной среде. Не замечая пошлости своего Лермонтова, Ценский преклоняется перед его мнимым социальным отщепенством, выражая тем самым тенденцию к такому отщепенству некоторой части наших современных литературы и общества, а также качество этой тенденции.

Воссоздание целостного облика Лермонтова отнюдь не может быть достигнуто путем внешнего, механического сокращения фактов из области юнкерских похождений Лермонтова и увеличения цитаций из его стихотворений. Но именно по этому пути пошла Гончарова-Викторова. Она дала тоже нечто вроде монтажа из мемуарной литературы и произведений Лермонтова, но ее монтаж, помимо несравнимо меньшей полноты и обстоятельности, отличается от книги Щеголева обильными вставками от себя. С тематической стороны Гончарова близка к повести Сергеева-Ценского: «Сказ» Гончаровой охватывает те же три последних месяца жизни поэта.

Лермонтов у Гончаровой так же по преимуществу «бузотер», как сказали бы в наше время. Но в отличие от Щеголева и Ценского Гончарова больше внимания уделяет серьезному Лермонтову. Неудачная его любовь к Вареньке Лопухиной и предчувствие смерти — вот возможности, которые Гончарова находит для этого, но эти эпизоды опять-таки не позволяют выявить трагический облик Лермонтова-поэта. Игнорируя его, Гончарова и серьезного Лермонтова должна была дать значительно сниженным. Жалкий, плачущий, сентиментальный нытик и шалун, Лермонтов у Гончаровой очень далек от творца «Демона». Мелодраматичность, сентиментальность гончаровского представления о Лермонтове ясно сказываются в языке ее «Сказа». Взять хотя бы такую сцену, неприятно поражающую своим дешевым мелодраматизмом, как смерть Лермонтова: «Секунданты снимают шапки и крестятся. Они крестятся над телом убитого человека. Они не понимают, кого они убили. Они не знают, что на земле в крови и в прахе лежит у их ног поэт вселенной. Горы в дикой перекличке посылают страшную весть все дальше и дальше, к ледяным вершинам Эльбруса» (стр. 65). Чего стоят этот «прах» и «вселенная»! Так же, как и у Ценского, не показана психологическая природа грубости и нежности поэта. Гончарова повторяет и противопоставление Лермонтова его социальной среде. Но у Гончаровой все это сделано гораздо хуже, примитивнее, чем у Ценского. Качественная сторона работы Гончаровой вообще очень низка. Предлагая образ Лермонтова в его противопоставлении обществу, автор «Сказа» дает для этого недовольство нескольких аристократических старух Лермонтовым: глубже показать социальное противоречие она не смогла. Желая остаться исторически правдоподобной, Гончарова заставляет Лермонтова самого устанавливать свою социальную природу (стр. 38), предпочитая этот нехитрый способ художественному изображению. Неестественность, неорганичность связи двух сторон психики Лермонтова бросаются в глаза и чисто внешним объединением глубоко-лирических стихотворений Лермонтова с его пошлыми выходками.

В противоположность другим, писавшим о Лермонтове, Гончарова стремится сфабриковать из Лермонтова свободолюбивого либерала и демократа. Она заставляет его говорить о свободе, бросать реплики против царя, высказывать гуманные мысли об уничтожаемых Лермонтовым же кавказцах.

Но это уж прямое несоответствие действительности. Лермонтов никогда не был либералом. Свободолюбие Лермонтова было не демократическим свободолюбием, а психологическим стремлением ущемленной аристократии николаевских времен вернуть свое положение эпохи Екатерины и Александра. Во всяком случае никаких

конкретных элементов демократизма ни творчество Лермонтова, ни его биография нам не дают. Кроме этих принципиальных искажений книжечка Гончаровой изобилует оправданными общей сложной композицией «Сказа» мелкими искажениями биографии Лермонтова. Голицин на балу в гроте Дианы, напоминающая пикник многолюдная дуэль Лермонтова, поспешное бегство Мартынова после дуэли, лишившее якобы возможности перевезти труп Лермонтова в город и т. п., — все это должно способствовать мелодраматизации облика поэта.

Книжечка Гончаровой, слабая в техническом отношении, ложная по методу письма, исказившая облик Лермонтова подрисовкой его под сентиментального либерала, этой последней своей стороной характерна и для «прогрессивной» части мелкобуржуазной интеллигенции, склонной к просветительской публицистике, столь далекой научной точке зрения марксизма.

Павленко взял два эпизода из жизни Лермонтова — стычку с горцами и интереснейшую встречу Лермонтова с Адель Оммер де-Гелль. Образ Лермонтова по Павленко полярен тому, что мы видели доселе. Лермонтов здесь не пошляк и не сюсюкающее забитое ничтожество. Он дан — на первый взгляд по крайней мере — крепким и упругим как в грубом обращении со своими солдатами, как в офицерских «баловствах» с «девчатами», так и в мгновенном и наредкость искреннем увлечении замечательной женщиной, остроумной и культурно-богатой француженкой Адель Оммер де-Гелль. Надо отдать справедливость Павленко: повесть его написана со вкусом. То, что он хотел сказать, сказано лучше, чем в других вещах о Лермонтове. «Сказ» Гончаровой рядом с повестью Павленко — жалкий, ученический лепет. У Павленко хорошо дан Лермонтов, скованный в своих человеческих устремлениях боязнью насмешек и прикрывающийся озорством, фантастической ложью и напускной веселостью и лишь изредка прорывающийся в задушевности встреч. Озорные поступки Лермонтова вытекают таким образом из основ его психики, они — элементы системы, не закрывающие ее, как у других (Щеголева, Ценского). Отдельные эпизоды даны Павленко в смысле остроты психологического проникновения и совсем удачно. Например сон под деревом в ожидании Адель. Думается, что есть и ложные места. Такими кажутся нам бахвальства Лермонтова своим путешествием к Адель, хотя здесь приведены и подлинные слова Лермонтова, если верить мемуаристам; неуместна дешевая игра созвучными словами: «но бросить стихию России, стихи о России?» Эти и подобные детали неоправданно снижают предлагаемый автором образ в направлении к трактовке его у Гончаровой.

Но основной недостаток, основная ошибка повести Павленко в другом — тоже в принципиальном снижении, в предвзятом опошлении трактуемого образа. Павленко игнорирует другую сторону характера Лермонтова, вытекающую из скованности его устремлений: не только озорство, не только лирическая задушевность были свойственны Лермонтову, ему была присуща также крайняя степень страданий оскорбленной гордости. Лермонтову были знакомы моменты подлинного отчаяния, отчаяния всегда гордого и неприступного в своем величии. Демонизм, даже только как часть психики Лермонтова, как одна из ее сторон в повести у Павленко почти отстутствует. А между тем, судя по творчеству Лермонтова, эта сторона имела для его облика существенное значение. У Павленко Лермонтов «погружается в рассказы о душе, *тоскующей* по ясности...» Есть две фразы и о героическом величии. Но только две фразы. Образ с этой стороны не развит. *Как* «мотивы тоски и сиротства сплетались с другими — с запевами гневного пафоса и мудрой холодностью агасферовой» (стр. 99—100), мы в повести не видим. Поэтому и у Павленко трагизм Лермонтова остается в стороне. В результате — неизбежное снижение образа.

Еще больше снижает образ Лермонтова, как он дан у Павленко, снижает до пределов опошления то, что необъяснена

трусость Лермонтова перед самим собою, эта мелочная боязнь насмешек. Когда не знаешь истоков этой внутренней связанности, облик Лермонтова выступает жалким и ничтожным. Нужно было бы вскрыть, показать объективную неизбежность мелочности лермонтовского сознания, не субъективно-психологическую только, а социальную ее необходимость. Тогда мелочность преобразилась бы в ужас.

Несмотря на снижение образа Лермонтова, благодаря исключению черт демонизма и отрыву Лермонтова от социальной среды, вместе с ним разделявшей трагизм положения, Павленко ставит Лермонтова на пьедестал, дает его в таинственных тонах и преклоняется перед ним. Это лучше всего видно из языка повести: подчеркнутая ритмичность прозы с обильными инверсиями, с осторожно подобранной «высокой» лексикой при логическом построении на недоговоренностях, недовысказываньях создают флер мистического величия облика героя. Например заключительный абзац повести: «Над клокотаньем рек, текущих вразброд, над грозными рыками обвалов, на тропах, размноженных обвалами, восходил в криках ветра запах российских казарм, и Кавказ харкал кровью и песнями». Эта величественность, к тому же величественность неколько мистического свойства, не критична. Здесь нет оценки Лермонтова с точки зрения нашего времени, или точнее, предлагаемая оценка кажется нам неприемлемой. Лермонтов никогда не был загадочным и мистичным. В наше время — тем более. Лишь разбив неясность облика Лермонтова, мы сможем принять его в круг нашего культурного обихода. Тем более, что метод героизации, примененный Павленко, не реален. Это преклонение перед непонятным или непонятым. Героизация подобного типа—от слабости передающего, а не от силы героизируемого. Нет здесь ясности, четкости, осознанности.

Критическим восприятием читателя при некотором его напряжении туман павленковского языка будет рассеян,— и Лермонтов выступит тогда во всей своей мелочности. А между тем это не так — исторический Лермонтов не мелочный трус, не пошляк.

Как и потакание жаждущему домашности обывателю, как и отщепенская солдафонщина, как и социальное сюсюканье, так и дурманящее мистическое воскурение загнанному в себя человеку — умонастроения разных общественных групп нашей советской действительности, объективно объединенных отрешением от социальной действительности современности, противопоставлением ей.

В повести Пильняка, захватывающей несколько моментов последних полутора лет жизни Лермонтова, мы как будто находим то, чего так недоставало в только что просмотренных произведениях. Образ Лермонтова показан здесь — в соответствии с исторической действительностью — величественным, гордым и мрачным. Лермонтов рассказывает свой «Отрывок из начатой повести» — рассказ о страшном портрете, сошедшем со стены в сопровождении женщины, «образ которой навсегда мучил своею божественностью воображение художника», об игре «на жизнь» со стариком с этого портрета, — этот мрачный мистический бред окутывает образ Лермонтова у Пильняка. То же значение в обрисовке Лермонтова имеет и другой эпизод, точно так же рассказываемый по Пильняку самим Лермонтовым: три смерти — офицера, грузина и прекрасной грузинки, свидетелем которых был рассказчик. Тост Лермонтова *за смерть* на вечере встречи нового, последнего в жизни Лермонтова, 1841 года — подчеркиванье все того же мрачного колорита повести, наибольшей глубины достигающего в эпизоде дуэли и смерти поэта и в заключающем повесть рассказе о Мартынове, убийце Лермонтова, тридцать четыре года, до самой смерти, в трагическом одиночестве изживавшем свое преступление. Пильняк дает и художественную критику обрисованного им образа Лермонтова противопоставлением ему советского курорта, куда Пильняк — тоже образ повести — попал, законтрактированный курортным управлением. Мистическому рассказу об игре в штосс с сошедшим с портрета стариком противопоставлен таинственный

на первый взгляд фокус Жанны Дюкло с отгадыванием мыслей на расстоянии, но целиком основанный, как потом выясняется, на рассудочном учете голоса, на банальной технике. Печорина превосходят пошляки-курортники. Пламенное и прекрасное увлечение Лермонтова Жанной Оммер де-Гелль разбивается расчетливым развратом ответственных работников в халате, в кепке и с тесемками. Причем не только курортники нашего времени так пошлы и гадки,—то же было и прежде: «Печорин, Грушницкий, капитан, княгиня Вера, княжна Мэри и ее мамаша — чистокровнейшие пошляки, бездельники, невежды». Пошло по Пильняку не только наше время, но и вообще Россия. Россия не подлинная, не существо России, а социальный ее облик,— Россия всегда с неизбежным «полицмейстером слева». Лермонтов же — в величии своем, в своей недоступной гордости *не* русский, однако, игравший русскую партию.

Так, или приблизительно так, Пильняк дает Лермонтова.

И мрачное величие Лермонтова, и критика его налицо. Но это не то, о чем мы все время толкуем.

Повесть Пильняка — ряд фрагментов, связка незавершенных кусков. Непродуманность, незаконченность, внутренняя эскизность лишают обработку образа Лермонтова какой бы то ни было ясности.

Возмутительна эта принципиальная небрежность, как возмутителен обусловивший ее весь склад подобной надрывной психики!

Облик Лермонтова у Пильняка абстрактен, отвлечен. Разработки характера или хотя бы бросков в другие стороны его Пильняк здесь не дает. Лермонтов — на котурнах, Лермонтов в трагической маске. У Пильняка, как и в затронутых нами выше произведениях, Лермонтов взят односторонне. Мрачность, демонизм Лермонтова существенны в нем, но они не составляют еще его характера. Совершенно верной остается оценка Пильняком героев Лермонтова, когда он видит в них пошляков. Но неправ Пильняк, противопоставляя героев Лермонтова самому поэту. Литературные образы — всегда часть поведения автора. Если другие *игнорируют* сложность психики Лермонтова, Пильняк ее *сознательно упрощает*. Если материалы Щеголева или трактовка Лермонтова Ценским или Гончаровой брали Лермонтова односторонне, все преимущество Пильняка пред ними лишь в том, что, беря противоположную сторону облика Лермонтова, ограничиваясь ею одной, он все же подчеркивает более существенное в поэте. Предлагаемая Пильняком критика Лермонтова грешит каким-то биологическим фатализмом. Лермонтов духом не русский (или, быть может, именно поэтому, доподлинно русский), опошленный русской средой; такое противопоставление национально-биологического, расового социальному, противопоставление, неизбежно осуществляемое столь абстрактно и эскизно, как у Пильняка, — примечательно социально и убого художественно. Легче всего выдвинуть абстрактную идею расы. Но невозможно конкретно показать, как складывается такой расовый характер. Именно потому это поползновение à priori порочно и характеризуется асоциальной установкой автора.

Попытка рационалистически снять таинственную мистику лермонтовского облика противопоставлением мистическим видениям Лермонтова ловкого фокуса современной эстрады остается попыткой незавершенной, направленной по ложному—биологическому асоциальному руслу. Такой прием опять-таки снижает, опошляет образ Лермонтова, нисколько не давая трезвой перспективы. Туманный в своем национальном величии, Лермонтов попросту вводится в круг мелких людишек курорта реального и курорта из «Героя нашего времени»,— дешево, но не сердито.

Психология, диктующая представление о Лермонтове как о погибшем от «трагического России», всегда ей свойственного «полицмейстера слева», отличается от трактовки Ценского только широтой противопоставления и решительностью оценки. У Ценского Лермонтов противопоставлен николаевскому времени, у Пильняка вообще российским

социальным порядкам. Но это все то же социальное отщепенство, которое, как мы видели, может принимать форму и менее откровенную — ставки на интимность, домашность, или культа загнанного в себя человека.

Нельзя не отметить и ряда деталей, противоречащих установке самого Пильняка, но не теряющих своей литературно-социальной типичности. Так, неосторожно сопоставление себя с Лермонтовым, или такой, например, по существу пародийный портрет Лермонтова на дуэли: «Ворот красной лермонтовской рубашки был расстегнут, его рейтузы были измазаны землей, и желтый *дубовый лист, оторвавшийся от ветки родимой, трепетал*, зацепившись за голенище сапога».

Наиболее интересная попытка художественно построить образ Лермонтова принадлежит Большакову. В своей сравнительно большой вещи Большаков поставил себе задачей уяснить Лермонтова исторически. Больше половины романа отведено изображению «среды», где Лермонтов лишь упоминается три раза другими лицами. В этой исторической части хорошо, на основе добротного знания материала вычерчены фигура Николая I — трусливого, жестокого и самоуверенного деспота, тонкого, умного и обходительного прислужника его Бенкендорфа и др. В романе удачно набросан целый ряд крупных событий — декабрьское восстание, смерть Пушкина и пр. Особенно интересна фигура Самсонова, контрастирующая с Лермонтовым. Самсонов—честный человек, с известной долей запросов и устремлений, ищущий искренней любви и, казалось, находящий ее со стороны жены своей, вынужденной гнусностью порядков стать любовницей царя, однако, спокойно принимающей свою роль, даже как будто довольной ею, а потом находящей утешение в любви и не только одного царя. И сам Самсонов, не желая остаться за бортом жизни, становится придворным жандармским офицером и попадает тоже в ложное положение. Он вынужден заниматься органически противными ему «секретными делами», он, честно служа монархии, не может ничего сказать по поводу гнусного положения своей жены. По службе он должен следить за тем, как реагирует общество на смерть Пушкина, жена которого была по слухам в таком же отношении к мужу и к царю, как и его собственная. Больше того, его так охватывает паутина придворной мерзости, что он *добровольно* должен отказаться от жены только потому, что она надоела императору. В конце концов Самсонов попадает под арест за мелкую нераспорядительность на одном из царских смотров. Так венчается судьба рабски верного царедворца. Самсонов, как и жена его, всю жизнь был в плену режима, в плену, из которого бежит бывший солдат, потом управитель домами дяди Самсонова Батурин. Бежит своеобразно, обкрадывая своего господина, мстя ему этим за свое социальное положение, но попадаясь потом. Сосланный в Сибирь, он бежит оттуда и позже случайно перевозит Лермонтова, выручая его этим во время поездки его в Крым к Оммер де-Гелль.

Таким же беглецом из плена является Лермонтов. Он впервые показан по-настоящему во второй части романа своими стихами на смерть Пушкина, как это и было в действительности: стихами о Пушкине Лермонтов вошел в литературу. О школьных годах Лермонтова лишь бегло упоминается, остальная часть его жизни дана в отдельных эпизодах. Характерны для Лермонтова, как он предложен Большаковым, его неловкие поступки со вскрытием письма Мартынова, с выдачей на жандармском допросе Раевского. Но поступки эти поставлены в правильное освещение искренностью, лиричностью душевного состояния, в каком эти поступки совершались: предавая Раевского, он мечтательно думает о Вареньке Лопухиной. Эти поступки — лишь выражение той надломленности, какая, по Большакову, является одной из главных черт облика Лермонтова. Лермонтов смеется, хохочет от горя, узнав о замужестве Лопухиной. Пораженный трагической смертью Пушкина, он говорит о средствах против венерических болезней. У Лермонтова всегда

крайне быстрая смена душевных состояний, — веселость и грусть постоянно следуют друг за другом. За этими внешними проявлениями его душевного состояния, проявлениями скупо обнаруживающими подлинное внутреннее его существо, кроется боль, неясное, непреоделенное страдание, напряженное, но четко не оформленное. Это какая-то опустошенность, но опустошенность бессильная, хилая.

Неудачна композиция романа Большакова. Образ Лермонтова стушеван непропорционально развернутой характеристикой окружающей его жизни. Он держится где-то на втором плане романа. Образ Лермонтова у Большакова приглушен: как и у многих других величие образа, демонизм ослаблен. Так удачно задуманный и широко примененный историзм построен по ложному принципу: и у Большакова мы находим все то же противопоставление Лермонтова его социальной среде. Но субъективная антиобщественность Лермонтова, тоже далеко не последовательная, надломленность его психики только тогда обнаружились бы во всей своей трагической силе, если бы была показана социальная необходимость, неизбежность неотвратимость такого разрыва, а это могло быть достигнуто лишь разработкой близости Лермонтова к аристократической среде, родственности его ей, обусловленности именно ею всего облика Лермонтова. Неверной исторической установкой Большаков, быть может непроизвольно, значительно обескровил и обеднил образ автора «Демона».

В текущей нашей беллетристике мы видим образ Лермонтова неизменно сниженным, опошленным. Все равно дана ли эта пошлость беспретенциозно, спокойно потрафляя интересу обывателя к тому, что происходит за закрытой дверью великих людей, выставлена ли она открыто как знамя антиобщественности, присочинены ли к ней черты слезливого либерального свободолюбия, завуалирована ли она таинственной величавостью, оправдана ли гнусью вековечных российских устоев, или виной тому либеральная трактовка поэта, — все равно во всех этих случаях перед нами удручающая фигура фиглярствующего пошляка.

Но нет доподлинного Лермонтова, полнее и лучше, чем где-либо сказавшегося в своем творчестве. Лермонтов, основой жизни которого была его нерушимая принадлежность к аристократии, с ее богатым историческим прошлым и еще живыми в лермонтовское время социальными устремлениями, оказавшейся, однако, после 1825 года не у дел и осознавшей свою общественную и вообще жизненную ненужность. Нет действительного Лермонтова, у которого это его положение субъективно оформилось в величайшую трагедию, невероятные страдания, литературно вылившиеся в такие образы, как Демон или Печорин. Гордое отчаяние — эта высшая форма психологической трагедии Лермонтова — было основным психологическим отношением его к жизни. Оно выливалось не только в дебоширство, в злословие, в слезы, но и в сложную систему идейных переживаний, определенную оценку современного ему общества, в устремленность к далекому прошлому, в идиллические мечты о жизни вообще и т. д. В еще большей степени присуща была Лермонтову сложная цепь психических, часто недостаточно отчетливо или совсем не осознаваемых состояний, характер которых тоже сказался в его любовной и прочей лирике и во всем его творчестве. Наши беллетристы брали Лермонтова или односторонне или, в лучшем случае, недоохватывая его в важнейших сторонах его психики, совсем не пытаясь связать или неверно связывая систему его характера в одно социальное целое, во всех этих случаях роковым образом снижая, опошляя облик Лермонтова.

Чтобы воссоздать подлинное лицо Лермонтова, нужна была и гораздо бóльшая методологическая широта. Здесь отнюдь недопустима наивная приверженность к известным из биографии фактам жизни Лермонтова. Эти факты должны были быть преодолены. Необходимо *творческое* воссоздание образа Лермонтова не на основе только этих случайно дошедших до нас фактов, а на основе хорошего

научного знания его творчества — этого лучшего конденсатора хотя бы части его переживаний, причем историчность и критицизм должны были бы найти здесь свое непременное место. Беллетристам нашим недостало силы для *преодоления* фактов. Они не смогли стать *выше* Лермонтова. Не в смысле одаренности, конечно, этого нельзя требовать,—но в смысле его понимания. А без этого — лишь односторонние догадки, эмпирика, противоречивые построения. Современным беллетристам нехватило глубины, необходимой для конструирования образа Лермонтова.

И это не случайно.

Изображение Лермонтова как стойкого в своем социальном отщепенстве индивидуума, как жертвы времени, снижение интеллектуального лица Лермонтова не соответствуют исторической действительности, но отчетливо выражают устремление некоторой части нашей современной литературы и нашего общества. Качества, какими наделяется образ Лермонтова, говорят о качествах и возможностях этой части нашего общества. Что эта литература и эта часть общества ничего не имеют общего с литературой рабочего класса — очевидно само собой.

Собственно образа Лермонтова нет в современной литературе. Популярность его имени — популярность известных тенденций в части нашей непролетарской литературы, тенденций, облекаемых в исторические одежды, не всегда осторожно используемые. Лермонтов в современной литературе всего только маска.

Печальна судьба Лермонтова в нашей беллетристике. Начиная с аристократического романа графа Соллогуба (1840 г.) и кончая современной нам мелкобуржуазной литературой, пошлость преследует его память.

Культура прошлого дается не каждому. И в данном случае только пролетариату может стать доступным образ Лермонтова — гения и страдальца. Только марксизм как метод художественного творчества в состоянии будет восстановить облик крупнейшего поэта и человека.

УЗБЕКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЧАГАТАИЗМ [1]).

Дж. Байбулатов.

Недавно вышла книга «Образцы узбекской литературы», «составленная, — как указывает автор, — по распоряжению Академического центра при Наркомпросе УзССР».

Автор ее, известный узбекский писатель Фитрат, написана она под непосредственным руководством председателя Узбекского научного совета Атаджана Хашимова. Книга как бы представляет литературное наследство узбекского народа и претендует на отражение известного периода истории узбекской литературы и общества.

Марка издания, а также предисловия Хашимова и Фитрата заставляют предполагать, что эта работа явится ценным вкладом в современную узбекскую учебную литературу, в которой до сих пор ощущался большой недостаток именно в пособиях такого рода.

Вполне понятно, что издание, апробированное Узбекским научным советом, должно было бы гарантировать идеологическую выдержанность этой работы. Можно было также надеяться, что Научный совет даст учащимся и подрастающему поколению новых писателей ценное пособие и руководство.

Такими намерениями руководствовался, повидимому, и сам составитель книги. Как они выполнены, об этом будем говорить дальше.

* * *

Книга делится на три части, как утверждает автор, — по историческим эпохам.

[1]) Статья является результатом проработки этого вопроса в «Обществе литературы и критики при САНИУ».

В первый раздел входят образцы произведений, относящихся к эпохе родового быта. Но тщетно было бы искать в нем водораздельные линии, отделяющие один период от других. Отчасти, конечно, это обусловливается тем, что этот вопрос не разработан и нашей историографией, а на практике мы еще и до сих пор встречаемся со значительными остатками родового быта. Это сказалось и на исследуемой нами работе. В раздел «Родовая эпоха» вошли произведения, относящиеся к VIII—IX вв. нашей эры, написанные на древне-уйгурском языке. Сюда же включено и такое произведение как «Алпамыш Дастаны», по своему языку напоминающее казакское наречие и записанное со слов узбекских народных певцов лишь в 1923 г. На основании каких научно-исследовательских данных определены его родословная и возрастная принадлежность? Ответа на этот вопрос книга не дает.

Во второй раздел входят образцы литературы, относящиеся к феодальной эпохе. Здесь имеются образцы Орхонской письменности VIII века, выдержки из «Дада Куркуд», написанного в XV веке на огузско-тюркском языке, и из наставления «Дивани Лугат» (Махмуда Кашгарского).

В третий раздел включены образцы литературы, относящиеся, по мнению составителя, к эпохе торгового капитализма, написанные на уйгурском и чагатайском языках. Эта часть занимает три четверти книги. Здесь мы находим образцы произведений поэтов мистического толка, как, напр., Юсуф Хас Хаджиб, Ходжа-Ахмед Ясави, Сулейман Бакыргани, Дурбек, Лутфи, Атаи, Наваи, Бабыр и т. д.

Последние разделы грешат промахами первого: периодизация литературы по эпохам обоснована крайне недостаточно, и поэтому выбор литературы и отнесение ее как типичной для данной эпохи в тот или другой раздел произвольны.

* * *

Какая же цель преследовалась при издании сборника?

Послушаем составителей.

Хашимов утверждает, что книга успешно справилась с задачей *«подбора образцов», являющихся «основой» для создания узбекской пролетарской литературы.*

Дело, конечно, похвальное. Если бы выполнение его зависело только от доброй воли автора, мы бы первые стали приветствовать Акцентр Узбекистана за его хорошее «начинание», ибо закладка фундамента Узбекской пролетарской литературы действительно составляет важную и трудную задачу.

Однако подбор материала Хашимовым комментируется весьма своеобразно. Указывая, что в «Образцах узбекской литературы» центральное место занимает чагатайская литература, он оправдывает такое распределение утверждением, что эпоха чагатайской литературы *«является эпохой наибольшего расцвета нашей (?) литературы»* (стр. VI), совершенно не пытаясь доказать правильность этого утверждения.

Фитрат подходит несколько осторожнее. Он говорит: «В подходе к истории нашей литературы было бы особенно неправильно обойти... чагатайскую литературу. Такова и была наша точка зрения при составлении этой книги» (стр. XI).

В этом заявлении много верного. Чагатайская литература имеет большую историческую ценность для узбекской литературы. Чагатайская литература, несомненно, наложила свой отпечаток и на узбекскую. Но дальше Фитрат высказывается более определенно. И его точка зрения очень близка к точке зрения Хашимова: «Изучение исторических мастеров искусства и использование их опыта *для пролетарской литературы*, которую мы желаем создать, — является не бесполезной попыткой» (стр. XII). *«Это краткое объяснение должно сделать ясным, с каким желанием мы составили эту книгу»* (стр. XII).

Цель ясна, — подвести чагатайскую литературу *как базу для создания узбекской пролетарской литературы.*

Тут невольно напрашивается вопрос: почему именно чагатайская литература, по мнению Хашимова и Фитрата, *может стать основой современной узбекской пролетарской литературы*, несмотря на то,

что эта литература как по содержанию, так и по форме чужда современному узбеку?

Для того чтобы дать ясный ответ на этот вопрос, нам необходимо обратиться к истории. Начнем с дореволюционного понимания задач литературы Фитратом и посмотрим, не тянутся ли корни его прежних идеологических настроений и оценок к настоящему.

* * *

Чагатайские поэты «золотого века» (Алла-Яр Суфи, Ходжа-Ахмед Ясави, Али-Шир Наваи и т. д.) являются яркими представителями абстрактной схоластической мысли, религиозного идеализма и мистицизма. Они были в свое время учениками фарсидских поэтов-мистиков, вроде Ширязи, Джами, Руми и т. д.

Точно так же и Фитрат в своей дореволюционной литературной деятельности шел путями своих предков не только в отношении формы, но и в отношении содержания. Об этом прежде всего свидетельствует количество написанных им религиозных книг. Приведем один пример из его книги «Сайха» («Голос тревоги»), написанной на фарсидском языке в стихах и напечатанной в Константинополе в 1910 г.

Эй! ты, медрессе!
Эй! ты, монастырь
Эй! ты, мечеть и мунберь! [1])
Вы тратили энергию несметно
И боролись беспощадно
На религиозном фронте!

Благодаря этой энергии
Вы потрясли весь мир неверных.
Шариат черпал громадные силы
Из вашего хауза помощи.

Почему сегодня вы неподвижны и молчаливы?
Враг выступает, чтобы разгромить вас.
Где же ваши сторонники?
Скажите! Пусть выйдут на поле битвы! (стр. 10 и 11).

Такие заботы о спасении шариата могли бы сделать честь самому Магомету!

[1]) Кафедра.

Такое произведение «исторического» Фитрата указывает на наличие у него не только форм, но и содержания средневекового чагатаизма.

Но это не все. История знает, что мусульманское духовенство всех мастей в свое время пыталось объединить весь мусульманский мир в единое целое при помощи Турции, Персии, Афганистана, Бухары, Хивы и т. д. Это была определенная эпоха, когда идеологию и политические чаяния формировало духовенство по преимуществу. Но Фитрат, писавший в преддверии *другой* эпохи, эпохи национально-освободительных войн и революций (персидская революция 1907 г., турецкая — 1908 г., китайская — 1911 г.), и здесь остается правоверным глашатаем идей панисламизма.

В книге Фитрата «Муназара» («Спор»), написанной на фарсидском языке и напечатанной в Константинополе в 1908 г., мы читаем следующее:

«Обращаясь к сострадательному отцу бухарцев, защитнику нации, его величеству государю (пусть вас бог сделает вдохновителем ислама!), заявляем:

О, государь! господь бог сделал ваше священнейшее существо владыкой и хозяином мусульманского мира. Слабость и немощность государств ислама вам ясны и известны. Сегодня мы имеем в вашем лице такое священнейшее существо, такого сострадательного отца и умного государя, что это и есть наилучшее время для нас. Не является ли ваше существование наилучшей гарантией нашей свободы и нашего спасения? Всей своей совестью клянусь перед вашим священным существом, что это и есть желанное нами средство и долгожданное нами время. Так почему же вы сидите неподвижно и спокойно, как новозванный гость?» (стр. 65).

«Всех, кто верит «в единство бога и пророчества Магомета», — к какой бы секте они ни принадлежали, — считайте мусульманами; *изживайте междусектантские разногласия. Кто против этого, тот враг ислама*. Не верьте ему, обучаться науке не запрещено религией, *а также не запрещен панисламизм* (иттихады-ислам)» (стр. 69).

Таков Фитрат-панисламист. Нам кажется, в этих примерах достаточно ясно выражена его дореволюционная физиономия.

В одном случае он умоляет турецкого султана об освобождении мусульманского мира от ига неверных и о создании мощного государства ислама, в другом — охраняет ислам как религию определенных командующих классов отсталого восточного общества.

После революции Фитрат становится во главе группы узбекских писателей, именовавшейся «Чагатай гуруни».

* * *

Октябрьская революция дала сильный толчок к необычайному развитию современной национальной, в том числе и узбекской, литературы. Отсутствие должного руководства и необходимого классового фундамента привело к тому, что писатели блуждали (блуждают и теперь) в потемках.

Городская интеллигенция, вышедшая из городской буржуазии, не рассталась еще с традициями своего класса, и вполне понятно, что среди молодых писателей было стремление вернуться к формам той литературы, которая отражала, так сказать, настроение «золотого века». Это стремление выразилось в том, что группа видных представителей буржуазно-торговой интеллигенции начала мечтать о восстановлении в современных нам условиях чистой чагатайской литературы.

Вот этой-то группой взялся руководить Фитрат. Его основным положением было: *«Чагатайская литература занимает самое высокое место среди тюркской литературы, чагатайский язык является наиболее высокоразвитым среди тюркских наречий»*; *он призывал к созданию чистой чагатайской литературы* (из речи Фитрата на узбекском съезде по вопросам орфографии и терминологии, созванном в 1921 г. Стенографический отчет, стр. 35 и 36). Фитрат выступал от имени «Чагатай гуруни».

По существу группа оказалась мало жизненной. Никакой литературы на основе чагатайских образцов она создать не смогла. Но известное влияние и общая тенденция подражать чагатайским образцам сказались на ряде произведений. Можно указать на такие произведения, как «Индийские революционеры», «Абульфаиз Хан», «Арслан» Фитрата, «Яркын Ай» Чульпана, романы Кадыри и т. д. В большей мере это влияние сказалось на поэтах (Чульпан, Эльбек, Бату).

За время существования «Чагатай гуруни». Фитратом были написаны две неопубликованные пьесы: «Тимур Санана» и «Огуз Хан», пропитанные духом чагатаизма.

Группа «Чагатай гуруни», гордясь тем, что чагатайская литература *«имеет такую славную историю, перед которой даже сегодняшняя европейская литература снимает шапку»* (из речи Фитрата на том же съезде, стр. 36), под руководством Фитрата стала на рельсы пантюркизма.

Руководитель группы, Фитрат, так недавно обращавший свои взоры к турецкому султану и выдвигавший идеи панисламизма, в первые годы Октябрьской революции направляет свой путь тоже по линии пантюркизма. Да и вся группа «Чагатай гуруни» непрочь была помечтать о восстановлении турецкого господства в виде «Великого Туркестана».

«Как близко принимались к сердцу стоны Авляни, когда он, как соловей, пел: «Проснись нация!», предчувствуя приближение рассвета для нашего Туркестана... Наш славный Туркестан, потеряв свое солнце свободы, свою славу и благородство, остался под гнетом, опозоренным» (из речи представителя «Чагатай гуруни» Саидалия Ходжаева на том же съезде, стр. 31).

«Пантюркизм — это наш идеал. Если из этих трех наречий (тараское, турецкое, чагатайское. — *Д. Б.*) мы выживем иностранные (русские, арабские, фарсидские) слова, то мы, несомненно, достигнем нашего великого идеала «пантюркизма» (из речи Фитрата на том же съезде, стр. 41).

Таким образом чагатаизм не только по социальной сущности своих представителей, но и по их програ́мме фактически являлся пантюркизмом. Это отразилось и в произведениях Фитрата, напр. в его

пьесе «Индийские революционеры», написанной во время существования «Чагатай гуруни» и изданной в Берлине в 1923 г.

Кстати, здесь необходимо отметить, что Фитрат, руководя группой «Чагатай гуруни», не упускал из виду и иных политических возможностей.

Когда Фитрат, изъявивший желание вести печатную агитацию в пользу ВКП, стал выпускать журнал «Заря» на средства ЦК, то журнал, вместо того чтобы подготовлять массу к бухарской революции, превратился в орган группы «Чагатай гуруни» и вел явно националистическую линию, что повело к роспуску редакции и отстранению Фитрата.

И следующий этап: Узбекистан, как и все другие республики Средней Азии, нуждается в научных работниках, и Фитрат идет на службу к победившей революции уже по научной линии, как языковед и литературовед.

Редактируемый наркомом просвещения Рамзи, бывшим членом «Чагатай гуруни», журнал «Мааріф ва укутучи» с легкой руки Фитрата становится проповедником чагатаизма под научной маркой.

На протяжении нескольких лет в этом журнале появляются изумительные «откровения».

Так, в 1927 г. Фитрат пишет большое «ученое» исследование об известном мистике Ходжа-Ахмед Ясави, где он доказывает, что *«Ахмед Ясави находился среди класса угнетенных, должен был горевать их горем, плакать с ними вместе. Ясави беспощадно бранил тогдашний господствующий класс и его отдельные группы. Мы, конечно, с удовольствием оцениваем его значение, и с этой точки зрения мы его, несомненно, принимаем как пролетарского поэта, хорошо знавшего горе и печали пролетариев своего времени и проливщего слезы за них, обращаясь к их врагам с бранью и наставлениями»* («Мааріф ва укутучи», № 6, 1927 г.).

С таким же апломбом Миан Бузурук в в одном из номеров того же журнала сравнивает поэтов мистического толка Руми и Бидиля с Дарвином.

Он пишет: «Теория происхождения человека от обезьяны принята как изобретение известного философа Дарвина. Но зачатки этой теории мы видим как в произведениях Руми, написанных несколько веков тому назад («Маснави» и «Маназуль Халкаты Олям»), так и в произведениях Бидиля («Герфан», «Чахар Унсур», «Наукат» и «Газалият»), в которых эта теория описывается более открыто».

Дальше Бузурук приводит пример из произведения Бидиля: «Без вещества и материи ничего не возникало. И человек, до приобретения человеческого образа, был обезьяной».

Эти слова Бидиля Бузурук сравнивает со следующим положением Дарвина: «Симиады разделились на две части: обезьяны старого мира и обезьяны нового мира. Вот из последних-то и возник человек — чудо древности». На основании этого Бузурук делает вывод: *«Утверждение Дарвина является точь в точь утверждением Бидиля»* («Мааріф ва укутучи», № 2, 1928 г.).

Это заключение попросту абсурдно. Бидиль — известный мистик и основатель нового религиозного течения, идеология которого заимствована из ряда древних религий и, в частности, браманизма. И говорить о сходстве даже отдельных сторон его учения с дарвинизмом просто нелепо.

Здесь необходимо указать на то, что восточные мистики обезьяной называли «невежду», который идет как бы на поводу «просвещенного» (возьмите хотя бы богослужение в мечети). И немудрено, если Бидиль сделал такое же разделение людей.

Говорить о том, что Ясави — пролетарский поэт, а Руми и Бидиль — материалисты, это не научное «откровение», а просто-напросто приспособление чагатаизма к духу времени.

Не только Ясави, Руми и Бидиль, но и сам Фитрат еще далеко не отошли от мистицизма. В его пьесе «Индийские революционеры» мы слышим из уст его героя Рахим Бахш следующее:

«Если взгляд англичанина упадет на прекрасное лицо индусской девушки, то это будет равносильно тому, что *животное осквернит страницы Корана, топча*

их грязными ногами... Изгнание англичан из Индии является таким же великим делом, *как сохранение Корана от пинков животного*» (стр. 9 и 11).

Нам помнится, что современные бехаисты говорят: Маркс заимствовал свое учение от Бахауллы — основателя бехаизма. Можно так же сослаться на ламаистов в Бурято-монгольской республике, которые считают, что Ленин является верным последователем Будды, а Будда — величайший революционер, когда-либо живший в мире. Муллы и ишаны, выступавшие во время земельной реформы в Узбекистане, тоже утверждали, что *Коран не противоречит коммунизму*. По существу, современные чагатаисты идут по тому же пути.

Каждое утверждение из перечисленных нами выше имеет определенную цель.

Точно так же все эти литературные выступления Фитрата, Бузурука и других, широко использовавших журнал «Маариф ва укутучи», имели определенную цель — фактическую подготовку почвы для новых «откровений», которые мы находим в разбираемой нами сейчас книге «Образцы узбекской литературы».

После сделанного обзора можно ответить на поставленный нами вопрос: почему именно чагатайская литература, по мнению Хашимова и Фитрата, может стать основой узбекской пролетарской литературы?

Потому что Фитрату через своего последователя коммуниста Хашимова нужно было осуществить свои идеи, подсунув современному молодому узбекскому литературному поколению сор и хлам под лозунгом подведения «базы» под узбекскую пролетарскую литературу, и на этом хламе выращивать литературных шовинистов и ультра-националистов.

Но разве нельзя использовать чагатайскую литературу вообще? Но использовать как исторический материал — это одно, а взять как основу для создания пролетарской литературы — совершенно другое. Можем ли мы взять чагатайскую литературу как основу для пролетарской литературы? Попробуем ответить, предварительно вкратце изложив содержание чагатайской литературы.

* * *

Мы уже говорили выше, что чагатайские поэты не чужды мистицизма. Возьмем, напр., отца чагатайских поэтов, Наваи, который как по количеству, так и по качеству своих произведений стоит на первом месте среди чагатайских поэтов.

Вот что Наваи пишет о «газелях» в предисловии к своему известному «Дивану»:

«Каждый первый «газель» должен быть украшен именем бога или похвалой его пророка, или они должны быть заменены божественными наставлениями (читай — агитацией за бога или его пророка,— *Д. Б.*)... В «Диване» должны быть такие «газели», которые проповедуют веления божьи, и не может быть таких, которые не проповедуют божественных наставлений, ибо тогда это будет работой бесполезной, работой впустую...»

Рассмотрим теперь формы чагатайской литературы, так как у Хашимова и Фитрата проскальзывает мысль, что литературное наследие чагатайских поэтов может быть использовано для нас с точки зрения формы.

В «Образцах узбекской литературы» мы не видели ни одного образца на узбекском языке. Спрашивается: каким же образом этот «вклад» может быть использован для пролетарской литературы хотя бы со стороны формы? Не говоря уже о древне-уйгурском, огузско-тюркском языках, даже чагатайский язык, который считается родоначальником узбекского, весьма далек от современного литературного языка узбеков. Чагатайский язык *состоит на девять десятых* из смеси арабского и фарсидского языков. Отсюда непонятность его не только для рядового грамотного узбека, но даже для узбекского интеллигента, вышедшего из советской школы и инпросов без предварительного прохождения дореволюционного религиозного «университета» старой Бухары.

Для того чтобы убедиться в непригодности формы чагатайской литературы для узбекского пролетписателя, мы обратимся к самому же Фитрату.

Он пишет в предисловии: «Как известно, в нашей классической литературе (классической называет он чагатайскую литературу. — *Д. Б.*) системой стихосложения является «Аруз». *«Аруз» же приспособлен к таким языкам, как арабский и фарсидский, имеющим долгие гласные.* Хотя в нашем языке этих долгих звуков и нет, но поскольку стихи написаны по системе «Аруз», *мы вынуждены читать* их, произнося звуки протяжно» (стр. XII).

В своей книге «Адабият Кандалары» (стр. 43—44) Фитрат задает себе вопрос: «Может ли система «Аруз» ужиться с узбекским языком?»

И тут же сам себе отвечает: «Конечно, *может, но только в том случае, если узбекский язык будет пополняться арабскими и фарсидскими словами и выражениями....* Без этого систему «Аруз» ввести невозможно».

Итак, чагатайская художественная литература по своему содержанию пропитана мистицизмом, а по форме арабизмом и фарсицизмом. Спрашивается: где же тут «основа» для создания пролетарской литературы?

Мы уже видели, что все попытки Фитрата и Хашимова преподнести этот сборник в качестве основы для создания узбекской пролетарской литературы по меньшей мере неудачны и беспомощны.

Вряд ли мы можем что-либо почерпнуть для современной узбекской пролетарской литературы у чагатайских поэтов, у этих мистиков, фантастов и .символистов. Двух мнений здесь быть не может. Все то, что приводится в качестве литературного наследия в «Образцах узбекской литературы», живой ценности для нас сейчас не имеет. Использовать это в качестве фундамента для создания пролетарской литературы мы не можем.

Инициаторы книги «Образцы узбекской литературы» не ограничиваются преподнесением ее в качестве основы пролетарской литературы. Председатель Научного совета Хашимов идет гораздо дальше. Для того чтобы больше укрепить чагатаизм (в сущности — современный узбекский национализм), он изобрел новую «теорию».

Суть его «теории» заключается в том, что *Восток, как комбинат своеобразных явлений, нельзя измерять нормами марксизма — продукции Европы.*

По сути дела эта «теория» не слишком нова. Это — путь, по которому шел не так давно и Садваккасов. Авторское первенство в изобретении этой «теории» принадлежит идеологам националистической буржуазии.

«Заслуга» Атаджана Хашимова в том, что он применил эту «теорию» к литературе, выдав ее за марксизм в свете восточного толкования.

Его «теория» изложена им в предисловии к «Образцам узбекской литературы», напечатанном в качестве статьи в одном из номеров журнала «Маариф ва укутучи» и изданном специальной брошюрой в 1928 г. под названием «Пролетарская и чагатайская литература».

Атаджан Хашимов, заполняя свою статью цитатами из Ленина, Фриче, Луначарского, приходит к заключению, что: «Литература каждой исторической эпохи имеет свой «стиль». Стиль же определяется общественно-духовным своеобразием каждой эпохи» (стр. VII), и спрашивает: «Из чего состоит основной стиль — тон чагатайской литературы?» «Основной тон чагатайской литературы — наслаждение, любовь, изящество, вино, цветы, соловьи и проч. Чагатайская литература убаюкивает напевами о прекрасных образах», — отвечает он.

В доказательство этого Хашимов приводит отрывок из стихотворения Лутфи:

Я люблю тебя.
Хоть верь, хоть не верь.
Кровью обливается сердце мое.
Хоть верь, хоть не верь.

И делает вывод: «Искусство «золотого века» — читаете ли вы литературу, слушаете ли музыку или смотрите на архитектурные памятники — вас убаюкивает и ласкает».

На основании этого Хашимов и приходит к заключению, что чагатайская литература «с ног до головы пропитана прийципом «искусство для искусства» (стр. VIII).

Этим заключением он прежде всего противоречит самому себе, противоречит тому, что «литература каждой исторической эпохи имеет свой стиль, а стиль определяется общественно-духовным своеобразием каждой эпохи».

Кроме того Хашимов забывает, что у чагатайских поэтов имеется несколько систем стихосложения.

Первая форма — «газель», форма произведений, воспевающих «любовь», причем любовь мистического порядка, любовь к богу. Вторая — «касида». В этой форме пишутся почти исключительно хвалебные произведения. Третья — «маснави», принятая для произведений о нравственности. Четвертая — «рубаги», форма произведений философского порядка.

После всего этого говорить о том, что «чагатайская литература пропитана с головы до ног принципом „искусство для искусства"», это — не марксизм, а просто-напросто какой-то нелепый «хашимизм».

Но это еще не все. Хашимов идет дальше. Его уже не удовлетворяет Плеханов. После своего заключения о сущности чагатайской литературы Хашимов цитирует Плеханова.

«Плеханов писал, — говорит Хашимов, — «склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой».

Если мы эту точку зрения примем и применим ее к чагатайской литературе, то получится, что «склонность чагатайских поэтов к «искусству для искусства» возникла «на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой». *Но это неверно, так как для разлада между чагатайскими поэтами и окружающей их общественной средой не было никакой почвы* (курсив мой. — *Д. Б.*). Чагатайские поэты не были людьми униженными или побежденными каким-либо классом. Наоборот, они были представителями того господствующего класса, который во всех боях имел блестящие успехи» (стр. VIII).

Раз так, то каким же образом по Хашимову получилось, что чагатайская литература есть искусство для искусства?

Несколько выше в своей статье Хашимов утверждает, что «литература, выросшая на основе определенных социально-экономических взаимоотношений, является выразителем идеологии господствующего класса в данную эпоху» (стр. VI). И нам кажется, что чагатайские поэты были (по утверждению самого же Хашимова) представителями господствующего класса, и между ними и этим классом разлада не существовало, значит — чагатайская литература и являлась выразителем идеологии этого класса.

Раз так, то чагатайская литература не могла быть «искусством для искусства». Но дело не в этом, а в выводах самого Хашимова.

Для того чтобы нас убедить в правоте своей «теории», Хашимов далее пишет: «Значит, теория Плеханова об *«искусстве для искусства», правильная в отношении европейской литературы, не может объяснить склонность чагатайской литературы к «искусству для искусства»...»*

Уж подлинно: «Что русскому польза, то немцу смерть...»

«Элементы чистого искусства в чагатайской литературе объясняются наличием более глубоких причин. *Эти причины надо искать в тех своеобразных чертах общественности, которых, вероятно, не было в Европе»* (стр. VIII).

Для чего Хашимову нужно было оспаривать Плеханова, ссылаясь на то, что чагатайские поэты поют о любви, о красоте и т. д. и в этом нет у них разлада с окружающей действительностью? Ответ ясен. *Хашимову хотелось, оспаривая плехановскую теорию «искусство для искусства», доказать неприложимость к явлениям Востока мерок марксизма, протащить садвоккасовщину в узбекскую литературу.* Если садвоккасовщина утверждала, что националистическая литература должна быть господствующей и националистические писатели являются выразителями интересов трудящихся казаков, то узбекские чагатаисты утверждают, что чагатайская литература дол-

жна стать «основой» пролетарской литературы, и чагатайские поэты являются пролетарскими поэтами. По существу, между садвоккасовщиной и чагатаевщиной-хашимовщиной принципиальной разницы нет. Разница лишь в том, что первая выступает с открытым национализмом, а вторая — под вуалью чагатаизма.

И коммунист Хашимов, руководитель общества пролетарских писателей «Кызыл Калям» и председатель Гуса — органа, который должен был бы проводить ясную пролетарскую идеологию и в области литературы, — выступает с новой «теорией» для того, чтобы дать теоретическое обоснование положениям своего учителя Фитрата-панисламиста и пантюркиста. Он отрицает применимость марксизма к чагатайской литературе, ссылаясь на «своеобразие» Востока, а народный комиссар просвещения Рамзи, бывший член группы «Чагатай гуруни», в своем журнале «Маариф ва укутучи» предоставляет Фитрату и другим чагатаистам широкое поле для идеализации чагатайских поэтов.

Таким образом коммунисты Хашимов и Рамзи превращаются в последователей Фитрата и глашатаев его идей, а Наркомпрос и Акцентр в их лице становятся проводниками идей чагатаизма.

Необходимо отметить, что Хашимов тут же начинает сомневаться в прочности своей «теории». «Оспаривание» Плеханова вышло у него столь же неубедительно, как и осторожно. Будучи предусмотрительным, он в примечании пишет: «Общественно-экономических особенностей Средней Азии и Востока вообще по сравнению с Западом очень много. Это верно. Но некоторые ученые до того преувеличивают эти особенности, что делают вывод о том, что: «марксизм не применим на Востоке». Это, конечно, неверно, — с подобными взглядами нужно бороться, ибо они обнаруживают неправильное понимание марксизма» (стр. VIII). Это верно. Но также верно и то, что в этой борьбе Хашимов-чагатаист победил Хашимова-марксиста.

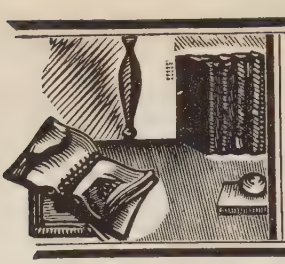
Не так давно мы слышали утверждения Валидовых и Чокаевых, что они стремятся «создать общую культуру и общую платформу для всех тюркских племен»; они говорили, что «для этого нужно создать один общий тюркский, высший тюркский язык» («Янги Туркестан»).

Представители группы «Чагатай гуруни» также утверждали, что «чагатайский язык является наиболее высокоразвитым среди тюркских наречий», и призывали к созданию «чистой чагатайской литературы», «пантюркизм — это наш идеал». Какая же после этого разница между Чокаевыми и нашими чагатаистами?

Чагатаисты стремятся воспитывать молодое поколение узбекских писателей в чагатайской школе. Конечно, это будет препятствовать успеху большевистской политики воспитания молодых узбекских поэтов и писателей в духе пролетарской идеологии.

Мы осветили этапы развития чагатаизма. Теперь нам хочется сказать, что тенденция Хашимовых преподнести чагатайскую литературу под маркой «Образцов узбекской литературы» — это по существу дела путь, по которому шли Иногамовы, Садвоккасовы и др., путь разрыва с пролетарской интернациональной идеологией в области литературы, путь выращивания литературных шовинистов, путь возврата к идеологии «золотого века», мистицизма. Поэтому вредность «Образцов узбекской литературы» с толкованием Хашимова и Фитрата совершенно очевидна.

Против этих попыток повести молодое поколение узбекских писателей по ложному пути, против этих попыток извращения марксистско-ленинского учения о культуре (национальная по форме, интернациональная по содержанию), против неопантюркизма, скрывшегося под названием «чагатаизм», должна быть открыта борьба на идеологическом фронте. Необходимо беспощадно разоблачать корни и содержание чагатаизма, прикрывающего неопантюркизм клочками какого-то «восточного марксизма», и не допускать легализации этой по существу антисоветской идеологии.



ОТЗЫВЫ О КНИГАХ

1. М. С. ГРИГОРЬЕВ. Литература и идеология. *Ан. Тарасенков.* **2. Е. МУСТАНГОВА. Современная русская критика.** *Ульрих.* **3. Н. АСЕЕВ. Работа над стихом; ЕГО ЖЕ. Дневник поэта.** *С. М.* **4. И. Н. КУБИКОВ. Литературные очерки.** *Ан. Тарасенков.* **5. Мих. ЗОЩЕНКО. Письма к писателю.** *Руд. Бершадский.*

М. С. ГРИГОРЬЕВ. Литература и идеология (предмет и границы литературного исследования). Изд. «Никитинские субботники». М. 1929. Стр. 359. Тир. 3000 экз. Ц. 2 р. 60 к.

Сборник статей М. Григорьева посвящен критике формального и психологического методов в литературоведении, а также собственной разработке методологии. Нам думается, что сначала надо подвергнуть критике именно эту — положительную — часть высказываний исследователя и, лишь уяснив себе ее методологическую сущность, перейти к рассмотрению и оценке Григорьевым враждебных марксизму школ. Конечно, эти два момента не могут в рецензии существовать раздельно; касаясь одного вопроса, неизбежно придется обращаться и к другому.

Очень внимательно и долго Григорьев останавливается на установлении, на «конструировании», как он выражается, объекта изучения литературоведения. В этом месте автор кропотливо повторяет потебнианские зады о содержании, внутренней и внешней форме слова, целиком перенося эти понятия в определение сущности художественного произведения в целом. Происходит это потому, что М. Григорьеву в сущности не совсем ясна постановка вопроса о классово-генетическом изучении явлений искусства. Для Григорьева генезис искусства все время перемещается из плоскости социально-закономерного в плоскость личной лаборатории художника и обратно: интерес к психологическим феноменам «творца» у Григорьева все время берет верх над стремлением общественно - закономерного объяснения явлений искусства. Таким образом, устанавливая объект литературоведческого исследования, Григорьев все время путается, пытаясь слить в какое-то «гармоническое единство» индивидуальную биографию художественного произведения с его социальной биографией; на самом деле они далеко не равнозначны и смешение их ведет к путанице и эклектике. Все это очень недвусмысленно приводит Григорьева к замкнутому кругу весьма серьезных противоречий, из которых выхода нет и быть не может. Пытаясь найти генезис искусства в волюнтаристических «жестах» художника по отношению к общественной среде, Григорьев приходит к поразительному по своей безграмотности выводу: «Искусство порождается классовой идеологией (социологическим эквивалентом)». Ответственность за эту фразу автор, очевидно, несет целиком; она в его книге неслучайна и является одним из основных тезисов, сформулированных как система методологических взглядов в конце статьи, озаглавленной «Объект историко-литературного исследования». Несомненна вся нелепость подобной формулировки, в которой искусство — один из компонентов общественной идеологии — выдается за какую-то сверхидеологическую надстройку, порожденную... идеологией. Подобное ступенчатое представление о постепенном наслоении друг на друга отдельных социологических рядов ничего общего с марксистской теорией искусств не имеет. Оно метафизично, поскольку одна из форм общественного сознания — искусство — объявляется порождением самого созна-

ния. Немудрено, что из такой концепции с неизбежностью вытекает следующая мысль о сущности историко-литературного исследования: «Таким образом интерпретация теории Фрейда дает нам возможность искать в художественном произведении его творца как социально-классового субъекта». То, что под субъектом Григорьев разумеет творческую личность автора, ясно из рассуждений о «Станционном смотрителе» Пушкина, в котором Григорьев видит «жест» поэта, по отношению к своей среде, вызванный чванским отношением родни Натальи Гончаровой к сватовству Пушкина. Марксистское литературоведение старается через субъект изобразителя открыть, познать единство социального субъекта — класса с изображенным объектом. Григорьев интересуется субъектом-изобразителем, творческой личностью. Ее-то он и пытается вывести из изображенного, т. е. из непосредственной функции его самого. Таким образом перед нами налицо попытка произвести явление из него же самого, не прибегая к помощи смежных социально-экономических рядов, хотя как раз обращение к ним Григорьев выставляет в качестве метода, полемизируя с формалистами. Путаница, очевидно, безнадежная!

В своей критике формалистов Григорьев все время отрицает возможность существования эволюционного литературного ряда, развивающегося параллельно другим общественным рядам и лишь время от времени приходящего в соприкосновение и взаимодействие с последними. Когда в одном месте Григорьев пытается дать критику Сакулина, он говорит приблизительно то же самое. Но это лишь марксистская *фразеология*, стыдливо прикрывающая истинную формально-социологическую концепцию автора. Григорьев пишет, защищая Сакулина от якобы излишних нападок: «Раз по мысли П. Н. Сакулина эволюционный ряд не является замкнутым, зачем его называть эволюционным и создавать иллюзию *особой* закономерности. Ведь та же самая социологическая причинность, которая *вызывает изменения* литературного ряда, *целиком создала и самый литературный ряд*». Это — хорошо замаскированное сакулинианство, которое декларирует ни к чему не обязывающие в конечном счете принципы социального порождения литературного ряда. Но все существо мысли Григорьева заключается в том, что все же литературный ряд развивается замкнуто-имманентно, а не каузально, что каузальность вообще существует не как генезис искусства, а как боковая, сторонняя, случайная причинность. Хочется этого автору или не хочется, — объективный смысл его высказываний именно таков. Характерно, что в своей полемике с В. Ф. Переверзевым (журнал «На литературном посту», № 23, 1928 г.) Григорьев пишет: «*Не может ли самый характер образа осложниться литературной традицией, не может ли литературная среда исказить чистоту отражения экономической структуры?*» Вспомним все рассуждения Шкловского последнего, неоформалистского периода — и мы ясно поймем, что эта «боязнь» Григорьева за «чистоту отражения экономической структуры» — следствие идеи об инерции литературного ряда, стыдливое сакулинианство, стыдливый дуализм рядов. Уже не раз за последнее время нам приходится натыкаться в новейших изысканиях неоформалистов, лефовцев и всевозможных эклектиков марксистствующего типа на реставрацию идей Сакулина, часто, правда, чуточку «ревизионистскую» внешне, но апологетическую по существу. Явление тревожное, тем более опасное, что критики «марксистски»-сакулинского типа прикрывают своими выступлениями неоформализм, уверяя, что Шкловские, Тыняновы, Эйхенбаумы «социологизируются». Неверно! Вернее — «формализируются» сакулинианствующие исследователи типа Григорьева. А это, несомненно, опасность *справа*, опасность очень реальная и недвусмысленная.

Ища смысл искусства в «волюнтаристическом жесте» художника по отношению к его классовой среде, Григорьев впадает в наивный биографизм, отождествляя замысел художника с социально-

объективной сущностью его произведения. По мнению Григорьева, художник всегда разрешает некую «жизненную задачу». И от того, как он эту задачу разрешит, зависит общественный смысл его творчества. Значит по Григорьеву выходит, что теоретически возможно решение со знаком минуса, т. е. *неразрешение* «жизненной задачи». Значит возможно искусство классово-необусловленное, социально иррациональное. К этому неизбежно приводит Григорьева его идеалистическая постановка вопроса «жизненной задачи» художником как неким волевым субъектом. Это не домыслы и не предугадывание мыслей Григорьева. Послушаем его самого: «Декадент, оторвавшийся от своего класса, не питаемый им, в силу этого становится антиисторическим, тем самым обнажает свою биологическую сущность». Вот куда мы приехали. Оказывается, что и практически возможно искусство внеисторическое, искусство творящей биологической (!) личности, единицы, стоящей вне класса. Мы-то знаем, что такого искусства не существует вообще, что возможен отрыв группки, прослойки внутри класса от класса в целом, но не единицы; в случае если бы отрыв единиц от класса был возможен, эта единица (если она не перешла в другой класс) перестает общественно функционировать, т. е. значит ею художественное произведение создано быть не может. Если Григорьев это признает (а не признать это трудно), то окажется, что декадентство начисто вычеркивается им из ряда «законных искусств». Мысль о своей неклассовости, надклассовости «простительна» Полю Верлену, в этой мысли кроется значительная доля *систем его классового миропонимания*, но марксист-исследователь, поверивший Верлену, что он над-вне-классов, оказывается в положении наивного простачка.

Нельзя отказать Григорьеву в некоторой стройности и последовательности его системы. Признав классовость художника некоей категорией, в значительной степени зависящей от его доброй воли (а вдруг художник станет декадентом), Григорьев пытается установить общность, неиндивидуальность стиля следующим образом: «Что те эмоции, которые старается внушить нам художник, не являются индивидуальными эмоциями, доказывает то обстоятельство, что они воспроизводимы: любой стиль может быть стилизован, т. е. искусный человек, найдя законы стиля, может создать произведение в таком же духе, достаточно припомнить невинные стилизации под Пушкина и других писателей, а также нарочитые подделки». Оказывается, что все дело опять-таки в творческой личности художника, который по доброй воле и доброму желанию может пародировать, имитировать понравившегося ему писателя и подражать ему. Неужели это имеет что-либо общее с марксистским пониманием социальной необходимости возникновения данного явления исскусства как типичного, нашедшего себе выражение не в творчестве биологической личности, а в социально детерминированном творчестве группы поэтов и писателей данного класса?

Явление формы тоже понимается Григорьевым чрезвычайно своеобразно: «*Внутренняя форма* (образ. — *А. Т.*) *обладает большей или меньшей степенью емкости, и степень емкости внутренней формы является показателем степени художественности произведения*. Емкостью внутренней формы мы называем способность выражать не только то содержание, которое заложено в художественном произведении автором, но и другие, правда в какой-либо мере аналогичные, содержания». С этой точки зрения Григорьев объясняет живучесть во времени таких вещей, как «Эдип царь», «Фауст», «Гамлет», «Дон-Кихот». И это после своих неоднократных рассуждений о невозможности отрыва, отделения формы от содержания! Ведь для того, чтобы форма «наполнилась новым содержанием» (какая чушь и наивность вообще!), необходим *этот отрыв*. Получается круг неразрешимых противоречий. Маркс в «Введении к критике политической экономии» говорит: «Оно (т. е. классическое искусство древ-

ней Греции. — *А. Т.*) является результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова». И когда Маркс объясняет живучесть произведения искусства во времени, он не прибегает к метафизическому термину «емкости формы», а говорит об интересе человечества к «детскому» периоду своей жизни. Не то Маркс Григорьева, не то Григорьев Маркса, но кто-то, очевидно, не понял другого.

Григорьев критикует формализм и фрейдизм с большой эрудицией, но без должного понимания сути дела. По формализму он бьет не с той стороны, откуда следует, ибо сам в своих построениях подвержен большой зависимости от него. Отсюда, например, его мысли о возможности «марксистского» использования работ формалистов по технологическому обследованию литературы. Нелепость явная, проистекающая из непонимания того, что сам метод, сама методика формалистов по отбору «технологических фактов» неприемлемы для нас вкорне. Как результат неприемлемы и «практические достижения» формалистов по классификации материалов, ибо эта классификация производилась по предвзятому принципу, качественно отличающемуся от нашей «предвзятости». Отсюда же идет у Григорьева признание (вслед за Бриком и Асеевым) зауми как «экспериментально-технологического», «лабораторного» метода художника.

Марксистской критики фрейдизма Григорьев тоже не смог дать. Его повышенное внимание к творческой личности художника заставило признать возможным «марксистское» использование психоаналистических «достижений» и фрейдистов.

Таким образом как вывод напрашивается следующее: книга Григорьева эклектична по существу. Ряд крупных методологических ошибок автора не позволил ему правильно установить ни задач литературоведения, ни объекта его изучения, ни спецификума литературы, не дал ему возможности вскрыть истинную сущность формализма и фрейдизма вследствие авторского тяготения к принципам обеих этих школ, несмотря на то, что отдельные верные критические замечания и мысли в книге Григорьева имеются.

Ан. Тарасенков.

Е. МУСТАНГОВА. Современная русская критика. С приложением библиографии соврем. русск. критики, сост. Ю. Перцович. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 73. Тир. 3 000 экз. Ц. 60 к.

Под напором роста нашего литературного самосознания рынок вопиет сейчас о литературоведческих книгах. Нет ни одной сводной работы по марксистской теории литературы и теории критики, нет мало-мальски научных марксистских историко-литературных сводов, нет книг, подводящих итоги современному состоянию литературной критики и т. д. Перед литературоведением — широчайшие перспективы, грандиозные проблемы. Литературоведению предложены недопускающие отлагательств задачи и чисто исследовательского порядка. В этой атмосфере повышенного литературоведческого интереса всякая книга, стремящаяся итти навстречу запросам дня, с боем будет взята читателем.

Тем печальнее, если такая нужная книга окажется недостаточно серьезной. Тем болезненнее скажутся ошибки ее составителя.

Е. Мустангова ставит себе задачей в популярной форме ориентировать читателя с небольшой литературной подготовкой в положении современной русской литературной критики. Задача — прекрасная. Но, к сожалению, и в теоретической своей части, и в приемах популяризации, а отчасти и с фактической стороны брошюра эта сделана недостаточно продуманно.

Может показаться, что автор ее, судя по рецензируемой книжке, — субъективный идеалист и не столько философского, сколько обывательского типа, к тому же идеалист невыдержанный, склонный к эклектике. Этим эклектизмом создается

дымовая завеса, за которой широким читательским кругам — потребителям брошюры — может почудиться научная (марксистская) позиция.

Субъективизм т. Мустанговой сказывается прежде всего в понимании ею природы и задачи литературной критики. По мнению т. Мустанговой «работа литературного критика обусловлена его общей идеологической, в конечном счете, классовой позицией», однако, «в оценках отдельного критика может быть много случайного, связанного с его личными вкусами, но в истории критики мы видим борьбу и сосуществование не личных вкусов, а течений или направлений, связанных с различными общественно-литературными группами» (стр. 7). Но т. Мустангова не указывает, откуда появляются и куда деваются эти «личные вкусы», не обусловленные классовой позицией критика. Недоговоренность в этом вопросе может быть понята в смысле, противоположном материалистической точке зрения. А затем литературоведение уже давно (со времен Плеханова) отказалось от дилетантского понимания критической работы, основанной лишь на общем мировоззрении критика и его вкусах. Литературная критика — прикладная часть н а у к и о литературе, осуществляющая свою текущую работу на основе учета объективных законов литературной жизни. Именно этой своей объективностью, научностью, марксистская критика отличается от критики позитивной или последовательно идеалистической. А между тем об этом у т. Мустанговой — ни слова.

Пример другого проявления субъективизма (эклектического) т. Мустанговой в ее понимании природы литературы. Е. Мустангова некритически повторяет здесь неосторожное утверждение напостовцев: «Искусство не может быть приравнено к науке в качестве орудия объективного познания жизни, так как жизненные факты, преломляясь сквозь классовую психологию писателя, искажаются» (стр. 50). Совершенно не ясно, кем по существу осуществляется это искажение. Очевидно, не жизнью. Получается, что классовая психология не объективный факт: утверждение ни с чем не сообразное, если только не стоять на позиции, противоположной материализму.

В определении литературы, предлагаемом т. Мустанговой, показательна еще одна сторона. Она говорит (стр. 13), что литература является и идеологией, и искусством. Этой формулой намечается во всей брошюре проводимое противопоставление этих двух категорий. В другом месте (стр. 30) это подчеркивается указанием на форму, как на «специфическо-литературную сторону литературы». Без дальнейших оговорок это слишком напоминает высказывания формалистов.

Исходя из таких нечетких и даже сомнительных предпосылок, т. Мустангова критикует направления современной критики. Ценность и доброкачественность этой критики критики поэтому оставляют желать многого.

Популяризация марксистских (в изложении т. Мустанговой) принципов литературной критики точно так же сделана в брошюре небрежно. Если уж нужно было приводить пятичленную формулу Плеханова, то нельзя было ограничиваться фразой: «Экономика по Плеханову влияет на искусство большей частью не непосредственно, а через ряд промежуточных звеньев» (стр. 17). Мы знаем, какие кривотолки и эклектические искажения вызвала эта плехановская формула даже у современных литературоведов. Малоподготовленного читателя следовало бы предостеречь от этой опасности. Впрочем, при склонности своей к эклектическому субъективизму т. Мустангова едва ли могла бы с этим справиться. Совершенно непонятен из брошюры raison d'être эстетической критики: сторонники ее выступают какими-то бессмысленными существами, нелепо забавляющимися «искусством для искусства». Немного исторической перспективы, немного классовой характеристики сразу все прояснили бы. Неверно, что «формалистами называют группу литературоведов и критиков, объединившихся в 1916 г. в Общество по изучению

поэтического языка» (стр. 23). Формалисты — сторонники определенного метода, и их гораздо больше, чем членов ОПОЯЗа.

Неверно, что лефы предложили по отношению к старой культуре «исторически-классовое отношение» (стр. 41). Это сделал марксизм, а Леф по этому вопросу безнадежно путал. Неосторожно употреблять в популярной брошюре без дальнейших оговорок термин «стиль» в смысле «поэтический язык» (стр. 34). В марксистском литературоведении обычно этот термин употребляется в ином смысле: под «стилем» имеется в виду литература класса как единица историко-литературного процесса (см., напр., журнал «Литература и марксизм»). Также неосторожно употребление термина «социологический» в смысле более узком — «марксистский», чем терминологически смазывается отличие марксистского метода от других социологических методов (напр. Сакулин) и т. п.

Еще одна фактическая поправка. Внутри марксистской критики т. Мустангова заметила два направления — группу Воронского и напостовцев. В действительности есть сейчас у нас еще одно «направление» — есть *научная марксистская критика*, далекая как от Воронского, так и от Авербаха. Критика, идущая от Плеханова, имеющая в своих рядах крупных литературоведов и критиков, а также завоевывающая в последнее время все большее число сторонников среди литературно-критического молодняка.

Тов. Мустангова замечает что критики, не попавшие в группы, установленные ею, «не имеют четкой общественной или методологической позиции». Позиция автора не такова, — об этом мы узнаем из предисловия, где предупредительно указано, что т. Мустангова принадлежит к лево-напостовской группе. Причем для успокоения этой группы т. Мустангова тут же оговаривается, что в данной брошюре эта ее позиция не выявлена: преследуя информационные цели, она держалась объективного тона изложения. И столь же осторожно слово «объективный» поставлено ею в кавычки.

Действительно, брошюра объективна в кавычках.

Жаль, что по характеру выполнения книжечка т. Мустанговой не сможет удовлетворить одну из острых потребностей интересующегося литературной жизнью читателя.

Ульрих.

Н. АСЕЕВ. Работа над стихом. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 168. Тир. 3 000 экз. Ц. 1 р. 25 к. Переплет 18 к.
Его же. Дневник поэта. Изд. «Прибой». Л. 1929. Стр. 228. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. 80 к. Переплет 45 к.

Удобнее будет рассматривать обе асеевских книги вместе, потому что они принадлежат одному автору и потому что основная их тема (поэтика) одинакова.

Если выделить из обеих книг те немногие статьи, которые являются либо авторскими воспоминаниями подлинно дневникового типа, либо попытками автора поделиться с начинающим поэтом опытом непосредственной творческой работы («Мои фельетоны»), — все остальное (в том числе даже критические заметки о творчестве С. Есенина) является несомненной претензией обобщить личные наблюдения над творчеством других поэтов в более или менее полную систему, обязательную для построения всякого художественного произведения, т. е. попыткой создания собственной эстетической теории, основанной естественно и на собственной методологии. Такое тяготение к осознанию своей методологии, к созданию собственной теории законов художественного творчества особенно любопытно на общем фоне подобных попыток, характерных для практики современных литературных школ как новых (конструктивисты, перевальцы, налитпостовцы, крестьянские писатели), так и старых, зачастую под новыми знаменами сражающихся за старые идеи (А. Белый с его новой работой «Ритм как диалектика», Леф, проводящий основные теории формализма, и т. п.).

О. Брик в предисловии к «Социологической поэтике» Б. Арватова («Феде-

рация», 1928 г.) в наибольшую заслугу автору вменяет понимание Арватовым того , «что между марксистами и социологами *нет принципиальных разногласий* (курсив мой. — *С. М.*), что и те и другие проделывают разными путями одну и ту же работу» (стр. 12).

Н. Асеев, в полном согласии с Бриком, пишет:

«Установить наличие сюжета, оценить обусловленность его приемов, связать их с той или иной историко-литературной зависимостью и тенденцией — дело формального исследования.

Оценить, обобщить, взвесить бытовую нагрузку современности или архаичность тенденций и симпатий автора — дело социологической критики» («Дневник поэта», стр. 223).

Ни Брик, ни Асеев, ни вся лефовская школа не понимают, что дело именно в *принципиальной* разнице, которая существует между формалистами и социологами-марксистами. Под ударами марксистского литературоведения почти вся формальная школа от Эйхенбаума до Шкловского сдвинулась в сторону социологии, не только форсоцы вроде Арватова, — признанные лидеры «чистого» формализма в лице того же Эйхенбаума выходят из имманентного литературного ряда и начинают заниматься изучением хотя бы литературного быта, не понимая, правда, что не здесь лежат силы, порождающие искусство, так же как и сам литературный быт. Во всяком случае формалистская Ева уже вкусила от марксистского «древа познания» и, оставаясь все той же Евой, пытается прикрыть свою имманентную наготу, хотя бы... признанием нужности и социологической школы. То что *коренного* сдвига все же не произошло, показывает непонимание *принципиальной* разницы, которая остается между «школами». Формалисты (как мы это видели на примере с Асеевым и Бриком) делают широкий жест великодушного признания:

«Для марксиста и формалисты и социологи — работники, собирающие материал, проникающий в законы эстетической области, и ему, марксисту, надлежит дать всем этим накопленным фактам и гипотезам должную научную систему» (О. Брик, Предисловие, стр. 12).

Современная Ева оказывается даже хитрее своей прародительницы: она не только соблазнена марксистским змеем, она сама его соблазняет, и надо сказать, что иногда это ей удается. Так Г. Лелевич не раз повторяет в своих работах бриковское положение (сформулированное, правда, позднее), узаканивающее приведенное «разделение труда»: формалисты изучают, а марксисты объясняют.

Пора, наконец, понять, что вне правильного метода нет плодотворных наблюдений, что и формалисты, несмотря на постоянно подчеркиваемый ими «объективный» эмпиризм своих наблюдений, подбирают не все факты, а *только те, которые им важны с точки зрения их метода*. Таким образом метод дан уже в самом подборе материала, как в этом мы неоднократно убедимся и при разборе асеевских наблюдений. Тем, кто ссылается сочувственно на марксизм, не следует забывать слов Маркса о той «абстракции, в свете которой» социолог подходит к изучению конкретного материала.

Однако Асеев еще дальше от социологии, чем Брик; последний предлагает марксистам объяснять *все*, Асеев же устанавливает имманентные законы художественного построения, говорит о развитии литературных стилей по линии «литературной традиции» и отводит социологу лишь установление «бытовой нагрузки» (см. цитату выше), понятие которой выяснится несколько дальше.

Откуда идут ошибки Асеева, характерные для всей лефовской школы? Они, как в фокусе, собраны в лефовском идеалистическом понимании эстетики.

«Эстетика, — пишет Асеев, — начинается там, где кончается действие» («Работа над стихом», стр. 9). И дальше: «*Эстетика убивает действие*» (курсив мой. — *С. М.*).

Для подтверждения сделанного положения приводятся два примера. В одном указывается, что холодное оружие, которое применялось по его прямому назначению при разрешении споров средне-

вековым дворянством, превратилось позднее в простое украшение у привилегированных классов. Асеевым указанное явление обобщается, он говорит, что, поднося писателю звание почетного пионера, мы подносим ему «шпагу, которую ему никогда не придется вынуть из ножен» (там же, стр. 10).

И в этом и в других «доказательствах» теоретиков формальной школы скорпионово жало иронии поражает самого доказывающего. Естественно, что в представлении человека, отводящего эстетике просто «украшательную» роль, как это делает Асеев, шпага искусства остается всегда в ножнах. И Асееву и Брику чрезвычайно не нравится, что марксисты в полемике с формальной школой часто цитируют Плеханова. По «человечеству» это недовольство понятно: тяжелая рука Плеханова ощутима для всякого идеалиста. Но что поделать, когда при каждой очередной вылазке ими повторяются «истины», давно разбитые классиками марксизма. Неужели нужно придумывать новые доводы для доказательства старой истины о действенно утилитарной роли не только произведений искусства, но даже и самой обыкновенной игры?

Тов. Асеев скажет, что игрушечные ружья малолетних итальянских фашистов «не стреляют», и жестоко ошибется: эти ружья уже заряжены, и ближайшая классовая стычка, которая застанет молодых стервятников подросшими, докажет, что порох в этих ружьях — самый настоящий. Наконец в примере с «почетным пионерством» для нас совершенно непонятен тот советский писатель (если только он не Пильняк), которому его почетное звание не придаст нового импульса к работе. Асеев не учитывает, что это почетное звание не просто поощрение индивидуального самолюбия, а *установление непосредственной связи между писателем и его массовой аудиторией.*

Второй пример, говорящий о любовании поэта Зарудина чужими (графа Алексея Толстого) изображениями охоты, свидетельствует опять-таки не о бездеятельности эстетики вообще, а о соответствующих качествах эстетики современного городского мещанства, преклоняющегося перед некоторыми сторонами «графской» культуры.

Представление о самоцельной украшательской роли искусства пронизывает все теоретические статьи Асеева. Было бы бесполезным и утомительным делом приводить *все* примеры подобного рода. Ограничусь наиболее характерными.

Основные положения теоретической поэтики разработаны Асеевым в двух статьях: «Наша рифма» и «Ключ сюжета» («Дневник поэта»), особенно в первой, несмотря на то что именно в ней автор ультимативно отказывается говорить «с языковедом, филологом, ученым критиком...» (стр. 71).

Обе статьи, написанные сравнительно недавно (одна — в 1925 г., другая — в 1928 г.), любопытны тем, что именно в них наиболее остро автором поставлены *основные* проблемы поэтики, сделана попытка свести свои воззрения в *систему*, найти *руководящие* принципы в построении художественного произведения (стихотворного в статье о рифме и прозаического в статье о сюжете).

Пытаясь разрешить существеннейший для поэтики стиха вопрос об отличии стихотворной речи от прозаической, Асеев пишет:

«Не смысловой образ и не пространственный ритм, поскольку они обязательны во всех видах разговорной и литературной речи, отличают от них поэзию. Рифма — подчеркнутое звучание, повтор совпадающих по звуку понятий — вот что служит организационно упорядочивающим и отличительным признаком всякого поэтического произведения от прозы».

И дальше еще определеннее:

«Точнее говоря, *рифма служит связующим и организационным началом всей структуры стихотворения*, соподчиняя наиболее выразительным в звучании понятиям остальной словесный материал, играющий *второстепенную* (курсив в обоих случаях мой. — *С. М.*) роль смысловой, ритмической и синтаксической увязки построения стиха» («Дневник поэта», стр. 74).

Во избежание путаницы следует подчеркнуть две вещи: во-первых, как явствует из всего контекста, под *поэтическим* произведением Асеев понимает произведение *стихотворное* в отличие от прозаического хотя бы и художественного, во-вторых, под *рифмой*, судя по дальнейшим высказываниям, Асеев понимает *не только созвучие в конце строк*. Ввиду роли, придаваемой рифме в рассуждениях Асеева, процитирую самого автора:

«... как старые и новейшие теоретики рифмы рассматривали ее как совпадение звучаний частей слов, *заканчивающих строку*, не принимая во внимание как остальные части строки, так и общую, отмеченную мною выше тенденцию *всякого совпадения звучания, всякого их повтора*» (курсив мой. — *С. М.*); («Дневник поэта», стр. 85.)

Все это сложное и ко многому обязывающее построение рушится под напором простой справки: *повтор встречается и в прозе* и даже не только художественной. Вопрос в том, что *в стихотворении* повтор, конечно, значительно *ощутимее и играет, конечно, значительно большую выразительную роль*, чем в прозе, но разгадка этого чрезвычайно проста и вдобавок указывает, *где именно следует искать подлинное различие между стихом и прозой*.

Ошибка Асеева понятна: он подошел как практик, как поэт и *наслух* решил вопрос о чрезвычайной важности повтора в стихе, не решая этим вопроса *о самом стихе*, о тех факторах, которые мало ощутимый в прозе повтор выдвигают в стихе на решающее место. Одним словом *поэт* забыл такую «маленькую» вещь, как *ритм*.

Ссылка Асеева на то, что «пространственный ритм» встречается «во всех видах разговорной и литературной речи», доказывает только, что этот первоклассный поэт — чрезвычайно слаб как теоретик, ибо не понимает *принципиального, качественного отличия* стихотворного ритма от ритмического построения в прозе.

После сказанного излишним будет разбор дальнейших ошибок Асеева в указанной работе, построенной на неблагодарной задаче доказать принципиально организующую роль рифмы. Асеев не доказывает ничего, кроме давно известного факта *органической увязки всех отдельных компонентов художественно сложившегося стиля*.

Ошибка формалистов любого толка в том, что все они тот или иной формальный компонент стиля (сюжет у Шкловского, рифма у Асеева, тема у Зелинского и т. п.) делают его *причиной*, не понимая, что движущая литературу причина лежит *вне самого литературного ряда*, не говоря уже о том, что совсем дико приписывать *организующую* роль какому-нибудь из компонентов.

Аналогичную ошибку совершает Асеев и в статье о сюжете, ошибку, на этот раз даже не оригинальную. Отмечая тот факт, что переводная иностранная беллетристика читается лучше, чем русская, Асеев говорит:

«Объясняется это, думается нам, утерей нашими прозаиками чувства сюжетности. Советский беллетрист явно обессюжетился» («Дневник поэта», стр. 192). Во-первых, нужно указать т. Асееву, что, выпуская книжку в 1929 г., следовало бы исправить факты, относящиеся к 1925 г. Едва ли наши беллетристы могут пожаловаться на читательскую невнимательность сейчас, когда «Роман-газета» расходится в стотысячных тиражах. Да и насчет сюжета у Асеева получается негладко сейчас, когда Лефы «фактически» стоят за бессюжетную литературу (мемуары, дневники и т. п.).

Однако важнее не это, а то, что и здесь у Асеева сюжет, как раньше рифма, делается имманентной причиной литературного произведения, ибо законы сюжета для него непререкаемы и постоянны. Автор, правда, может выбирать, по словам Асеева, тот или иной сюжет, но и в такой постановке вопроса дело сводится к идеалистической концепции *свободного сознания* как причины литературных форм.

Однако не следует забывать, что какую-то роль (см. цитату в начале статьи) Асеев оставляет в литературоведении и для социологов. Быть может, здесь

найдутся существенные поправки к положениям автора. Для того чтобы понять эту позицию Асеева, следует остановиться на его определении сюжета:

«Ключ сюжета — всегда в столкновении биографической бытовой судьбы персонажей повествования с их сюжетной судьбой Из первой должен вырасти автор, вторую *он волен вырастить сам*» (курсив мой. — *С. М.*; «Дневник поэта», стр. 223).

Дальше идут приводившиеся уже слова о разделении задач формальной и социологической критики: первая изучает движение *имманентного* ряда, обладающего *своими* законами и в то же время подчиненного *свободной* воле творца (поистине идеалистическая «диалектика»! вторая (социологическая критика) изучает «бытовую нагрузку», идущую, по концепции Асеева, из *биографии писателя*.

Из последнего толкования и вытекает тот социобиографизм, которым разбавлена методология Асеева. Для определения ценности этого «социологизма», до странного сходного с подобными же рассуждениями А. Белого, достаточно будет одного примера.

Приведя известный анекдот, «трактующий» разницу между дипломатом и женщиной, Асеев говорит:

«Так вот в Тютчеве как раз боролись эти два начала — женственности, лиричности, эмоциональности, мироощущения и вкрадчивости, сдержанности и внешней холодности дипломата. Отсюда и

Мысль изреченная — есть ложь.

Двойной символический язык дипломата не формировал ли жанр Тютчева?» (курсив мой. — *С. М.*; «Работа над стихом», стр. 77).

Любопытнее всего, что Асееву эти его рассуждения «не кажутся анекдотом»! Однако и этот анекдотический социологизм улетучивается при ближайшей проверке. Оказывается, по Асееву, что и биографию свою писатель *может делать сам*. Так «делал себе биографию» Есенин, *сознательно* культивировавший, по мнению Асеева, свой националистический стиль:

«Из-за смятого лица его проступали черты упорной и тяжелой воли; *воли, обрекшей себя на гибель ради выполнения своих планов*» (курсив мой. — *С. М.*; «Дневник поэта», стр. 174).

Обзор будет неполным, если умолчать еще обо одной теории, выдвинутой Асеевым. Писатель, оказывается, может делать свою биографию с оговоркой. Существует еще *жанр*, от выбора которого писателем зависит, по Асееву, дальнейшая судьба художника: писатель, выбравший жанр неудачно, погибает, несмотря на свое дарование, подобно «Эдгару По, или Верлену» («Работа над стихом», стр. 15).

Критикуя, по обычаю лефовцев, жанр психологического романа, как непригодный для нашего времени, Асеев пропагандирует усиленно «жанр лирического фельетона» и грозит гибелью тем, кто отказывается от его рецептов (Сельвинскому, Багрицкому и др.). Однако эта часть в теориях Асеева настолько слабо обоснована автором, что даже не требует особого опровержения.

Остается сделать вывод: являясь одной из новейших попыток построения более или менее стройной системы поэтики (Асеев в этом отношении оказался впереди своих товарищей по Лефу, дающих только *частные* высказывания по вопросам поэтики), автор, благодаря своему методу, пришел к самым неутешительным и далеко не оригинальным положениям. Так лишний раз подтверждается истина о том, что *вне марксистского метода нет путей для правильной постановки и решения проблем в любой научной области*.

С. М.

И. Н. КУБИКОВ. Литературные очерки. Изд. «Федерация». М. 1929. Стр. 232. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. 50 к.

Литературные очерки Кубикова, выпущенные издательством «Федерация»,— явление очень тревожное, знаменующее собой новую волну беспардонного эклектизма, прикрывающегося примитивной наукообразной фразеологией. Мы не думаем, чтобы имела какой-либо интерес

полемика с Кубиковым, идущая в плане критического пересмотра его оценок отдельных писателей, которым посвящены его очерки (Серафимович, Подъячев, Яковлев, Свирский, Новиков-Прибой и мн. др.). Сейчас нам хотелось бы лишь вскрыть сущность методологической позиции автора «Литературных очерков» или, вернее, установить, что по существу никакой методологической позиции у Кубикова в наличии не имеется, что по существу вся его «методология» сводится к импрессионистической мешанине всевозможных методологических «веревочек», могущих «пригодиться» в пути, чтобы стать «популярным и общедоступным критиком».

Каждая из статей, посвященных творчеству какого-нибудь писателя, начинается с изложения биографии последнего, изложения, очень часто в сущности не имеющего ровно никакого отношения ни к социологическим, ни к оценочно-эстетическим исканиям Кубикова. Таким образом «биографический метод» познания истинного классового лица писателя, столь усердно рекламируемый и пропагандируемый Кубиковым, остается часто лишь моментом самодовлеющим и к оценке творчества писателя не касающимся. Биография писателя для Кубикова является часто объектом безразличного созерцания или в лучшем случае поводом для высказывания либеральных мыслей о тягостях жизни писателя, биографически вышедшего из социальных низов (Нечаев, Подъячев, Ноздрин). Однако в книге попадаются и такие места, где автор пытается биографически объяснить наличие в творчестве писателя определенных тематических мотивов. В качестве наиболее «интересного» по своей наивности отрывка приведем цитату из статьи, посвященной старому пролетарскому поэту Егору Нечаеву: «Территориальная связь стекольного завода периода детства и юности поэта с деревней и усадьбой уже в первый период его творчества вызывает в нем потребность выразить свое отношение к природе и крестьянскому труду». Следуя этому «методу», наличие, скажем, колониальной экзотики в стихах буржуазно-дворянского поэта Гумилева можно объяснить участием последнего в географических экспедициях по Африке, а по отношению к Мандельштаму необходимо предположить, что его древне-греческие стилизации вызваны непосредственным биографическим общением с классической Элладой. Мы не пытаемся здесь доказывать принципиальную идеалистичность всей установки биографизма, несмотря на очень «марксические» рассуждения его апологетов. Мы хотим лишь отметить, как этот метод «работает» в писаниях одного из его «марксистских» основоположников.

По всему своему характеру статьи Кубикова, посвященные отдельным писателям, вообще чрезвычайно далеки *от исследования*. Больше всего в них примитивно-гимназических «изложений содержания прочитанного». Кубиков подробно излагает сюжеты отдельных повестей и рассказов, уснащая статьи бесчисленными иллюстративными цитатами, говорит о «трогательности» того или иного момента, вскользь дает публицистические замечания относительно, скажем, подлости буржуазного строя или бесправного положения рабочих на капиталистической фабрике.

Основная черта всех методологических приемов Кубикова сводится к самому грубому, вульгарному *наивному реализму*. Нигде Кубиков не декларирует принципа «искусство как познание жизни», но в каждой его статье чувствуется незримое присутствие этого принципа в неимоверно искаженном, грубом виде:

«Из истории революции всех стран мы знаем что челядь богатых домов всегда была настроена консервативно, связывая свою судьбу с привилегиями господствующих классов. В этом смысле, изображая в рассказе эпизодическую фигуру швейцара, писатель четко дает понять сущность психологии этого человека». «В этом рассказе Афиногеныч (в рассказе Серафимовича «Зарево».—*А. Т.*) говорит нам о том, как по мере приближения революции в недрах русского крестьянства нарождался новый тип человека деревни», «Что особенно острая

ненависть к помещикам накапливалась в наиболее обездоленной части русского крестьянства, — об этом с достаточной определенностью говорит небольшой рассказ С. Подъячева „Холуй"».

Подобных цитат можно привести из книги Кубикова неимоверное количество. Сущность их сводится к тому, что критик-исследователь все время «примеряет» действительность и художественное творчество друг к другу с целью узнать «верно или неверно». В огромном большинстве случаев получается «верно», т. е. по художественному творчеству Кубиков непосредственно и наивно старается «познать» реальную действительность. В одном месте он говорит: «Достаточно известно, что писатель-реалист (а не реалист? —*А. Т.*) не просто отражает жизнь, а комбинирует элементы действительности, причем в самом характере этих комбинаций сказывается социальная природа писателя». Но эта единственная «оговорка» Кубикова приходит в явное противоречие со всеми его практическими высказываниями касательно творчества того или иного писателя. Существо вульгарной методологической ошибки Кубикова заключается в том, что художественное творчество все же мыслится им только как пассивный процесс отображательства, бытописания. Кубикову чуждо понимание искусства, литературы как явления классовой борьбы, как активно-действенного начала, не только рисующего «картину жизни», но преображающего эту жизнь, эту классовую действительность всем существом своего процесса. Таким образом «материализм» Кубикова — материализм чрезвычайно упрощенный и наивный, никакого отношения к *диалектическому* материализму не имеющий.

Закономерность и классовая обусловленность так называемой «формы» художественного произведения понимаются Кубиковым весьма путанно и примитивно. Но думается все же, что ближе всего в данном случае его позиция подходит к дуалистическому сакулинскому пониманию инерционного, имманентно развивающегося литературного ряда. Когда Кубикову необходимо доказать неорганичность отдельного формального компонента в произведении писателя, он обычно ссылается на довлеющую над писателем традицию литературного ряда. Так он поступает, например, объясняя конец «Победителя» Яковлева, отмечая наличие элементов покаяния у героя романа и низводя их к простому рецидиву народничества. Так он объясняет наличие элементов «жаления» в творчестве Нечаева. С этой меркой он подходит к Подъячеву. Причин обусловленности восприятия и именно данной, а не иной «литературной традиции» Кубиков вообще не принимает в расчет. Классовая закономерность восприятия традиций им вообще отрицается. В результате получаются обычные формалистские соображения относительно того, «кто из кого» пошел и «кто над кем» властвует.

Социологический эквивалент «формы» Кубикова не интересует. Все его рассуждения, касающиеся изобразительных средств писателя, его манеры, ограничиваются в лучшем случае голым и весьма сомнительным с точки зрения элементарной верности констатированием «звуковой стороны пейзажа», «бесфабульности повествования», того, что «А. С. Яковлев пользуется символическими определениями изображаемых явлений жизни» — и других внешне-формальных, часто *случайных* признаков. Никаких попыток *объяснения* констатированных им *приемов* Кубиков не делает и не пытается делать. Вот все, что у него есть на этот счет: «Художественные приемы А. С. Яковлева вытекают из той задачи, которую он себе поставил». Таким образом генетика литературных форм по Кубикову детерминируется доброй идеологической волей автора. Редкое по своей смехотворной наивности утверждение! Литература превращается в некое дело, творимое свободно (в смысле независимости от социальной действительности) бытующими в эпохе «критическими личностями». Но даже и такие «материалистические» соображения о «форме» художественного произведения чаще за-

меняются у Кубикова рассуждениями о том, что «К. Тренев дает временами меткие портретные зарисовки, соединенные замечательно живыми сценами», что «все эти сцены написаны большим мастером слова», что «большая продуманность художественного замысла чувствуется в построении этого рассказа» или что такой-то писатель «подлинный художник». Таким образом грубо импрессионистический субъективизм заменяет исследование, доказательство, поверхностно-эстетические высказывания выдаются за научную критику.

Интересны классовые обозначения творческих лиц тех писателей, о которых рассуждает Кубиков. Эти обозначения чрезвычайны расплывчаты, эклектичны сумбурны и противоречивы: Тренин — «представитель демократической интеллигенции», Яковлев «является представителем той части демократической интеллигенции, которая имеет своими предками целые поколения крестьян», Серафимович — «старый писатель общественник». Естественно, что такие ни к чему не обязывающие формулировки остаются догматическими утверждениями безо всякой попытки даже наукообразной аргументации.

С литературоведческими терминами Кубиков обращается весьма своеобразно: «Натуралистический жанр приводит к тому, что многие произведения С. Подъячева являют собой глыбу сырого материала, только слегка обработанного». Значит, по Кубикову жанр понятие вообще очень расплывчатое) определяет собой стиль. Мысль не новая (см. рассуждения Шкловского и других форм листов), но от этого не повышающаяся в своем качестве. Кроме того выходит, что натурализм скорее всего понятие... технологически квалификационное. Мысль «новая», но... тоже качеством не блещущая.

Под конец трудно удержаться, чтобы не привести несколько импрессионистических пошлостей, правда не имеющих прямого отношения к выяснению «методологического лица» Кубикова, но все же в известной степени характеризующих своеобразную манеру этого критика: «Связанность с морской стихией является источником душевного подъема и отрешения от грубой житейской пошлости». Или: «Семейная драма Полынова на фоне захолустного степного быта очерчена не особенно подробно, но достаточно отчетливо: ясно виден тяжелый характер его душевных переживаний».

Кубиков много работает в качестве популяризатора, лектора, педагога. Сейчас он выступил как критик-публицист. С тем большей резкостью мы должны дать отпор путаной эклектике, либеральной публицистике, вульгарному материализму и субъективному импрессионизму, чуть-чуть подлакированному и формалистскими и марксистскими идеями, которыми отличается книжка Кубикова. *Ан Тарасенков.*

МИХ. ЗОЩЕНКО. Письма к писателю. Изд. Писателей в Ленинграде. 1929. Стр. 150. Тир. 10 000 экз. Ц. 1 р. 25 к.

Рецензируемая книга несколько необычна — это не сводка отзывов на произведение писателя, не обширная переписка с кем-либо по одному вопросу это письма к писателю самых различных читателей по самым различным вопросам, иногда ценные человеческие документы, вверяющие свою жизнь в руки адресата, иногда пустые, надоедливые, жеманные или наглые цидульки.

М. Зощенко в предисловии указывает, что «сплетня, непристойность и клевета не попали в эту книгу» и что «из груды скучных и тупых писем я отобрал те, которые показались мне наиболее характерными». Мы можем рассчитывать, что в книгу включено все наиболее показательное из полученной автором читательской корреспонденции и можем разобрать ее таким образом как полноценный материал, не скидывая ничего на обычно предполагаемую неполноту собранного.

За последнее время в связи с ростом подлинно-марксистской научной литературной критики все чаще и чаще появляются апелляции некоторой части марксистов-вульгаризаторов к массо-

вому читателю, который, несмотря на все преграды, воздвигаемые ему профессиональными критиками, находит полезную для себя книгу и отбрасывает в сторону другую, хотя бы трижды расхваленную всяческими толстыми и тонкими журналами, если она не кажется ему отображающей действительность в желаемой степени и желаемой плоскости. Незачем лишний раз опровергать всю шаткость этого критерия социальной весомости произведений. Но если голосом массового читателя и сводом различных замечаний последнего о той или иной книге мы не можем заменить подлинно научной марксистской критики, то по письмам его, например, к писателю мы, безусловно, сумели бы установить и лицо читателя, и вкусы его, и степень восприятия произведений, «доходчивости» их, так сказать.

С этой точки зрения рецензируемая книга представляет выдающийся интерес.

Мы совершенно непропорционально, баснословно мало внимания уделяем массовой литературной продукции. Можно привести изрядное количество примеров, когда рецензии на журналы с тиражом в сотни тысяч не появляются годами, когда в центральной прессе почти не сыскать отзывов о крайне тщательном подборе печатаемых новинок в «Роман-газете».

Рецензируемая книга представляет большую ценность и с этой точки зрения, ибо Зощенко широко «читабелен».

Кто, судя по сборнику, составляет основной контингент его читателей, «активных» читателей его, тех, которых он заставляет перечитывать свои рассказы, размышлять над ними, для которых является «властителем дум» и одной из многих отдушин в художественную литературу?

Это — совслужащие, по рассеянности забывшие срезать со своих вицмундиров пуговицы с золотыми орлами, для которых революция ничего в жизни не изменила, педанты и бюрократы [1]), молодежь из последних групп второй ступени, в большинстве случаев предназначающая себя к «служению на поприще литературы», а затем либо выходящая замуж и этим исчерпывающая себя [2]), либо превращающаяся в провинциальных чинуш, графоманов и тому подобных; наименее культурные слои рабочего класса, барыньки без определенных занятий и т. д., — короче — та обывательщина, которую непрестанно шельмует Зощенко в своих рассказах.

Чем же объясняется это — странное с первого взгляда — явление? Не приверженностью же к самобичеванию, на самом деле? Конечно, нет. Самоистязания и в помине нет. До мещанина *не доходит ирония Зощенко*, и он принимает за чистую монету стилизованный его язык, напр. манеру ведения рассказа от первого лица, жалость к своим героям. Последнее особенно часто привлекает к нему его читателей, и во многих письмах чувствуется большое доверие к писателю, который воспринимается как «свой человек», как родной и родственный.

Зощенко во многих примечаниях всячески открещивается от этих проявлений симпатий, но дело ведь не только в субъективных намерениях и желаниях автора. Крайне незначительная глубина его иронии наряду с чересчур усердной маскировкой ее стилизацией языка, создает то, что до мещанина как раз издевка-то и не доходит, а остается комизм положений, привычный, хотя и несколько утрированный язык и, — повторяем, —

---

[1]) Бесподобный пример — «Любопытный человек». На служебной записке следующий текст: «Прочтя Ваш прекрасный рассказик «Исторический рассказ», я получил большое удовольствие. Рассказано все прекрасно. В конце рассказа Вы говорите, кто хочет узнать подробности, тот пусть прямо к Вам обращается, и вот я, как человек любопытный, попросил бы Вас затрудниться и ответить мне все подробно.

С комм. прив.». Стиль письма — неподражаем.

[2]) Прекрасно этот процесс показан, между прочим, в письмах под ироническим заголовком «Все в порядке».

принимаемая за чистую монету жалость к героям, столь милая сердцу обездоленных и вышибленных революцией из колеи людей.

Более культурный читатель (письмо «Дельная критика» от рабочих МББЖД) объясняет успех Зощенко «*простым стилем* (подчеркнуто нами. — *Р. Б.*), общепонятностью и вообще тем, чего безуспешно добиваются авторы юмористических рассказов (?). Ведь иногда, читая ваш рассказ, смеешься не всему рассказу в целом, а одному удачно подобранному слову или фразе». Последнее замечание весьма справедливо, хотя и не совсем правильно сформулировано. Вот этот смех над «удачно подобранным словом» и заставляет многих читателей Зощенко (см., напр., письмо «Серьезная критика») не понимать горечи названия другой его книги — «Над кем смеетесь».

Всевозможные облики и обличья этих читателей во всей наготе и подчас отвратности встают из умело, добросовестно и любовно — сказали бы мы — составленной книги.

И не только лица читателя: из скупых примечаний и полушутливого предисловия показывается и сам автор, который «не может по барышням свои мозги трепать» [1]), но «полюбил получать их» (собранные в книге письма) и который, несмотря на отвращение к большинству корреспондентов, все-таки называет их «сознательными гражданами, задумавшимися о жизни, о своей судьбе, о деньгах и литературе. Здесь, так сказать, дыхание нашей эпохи».

Человек, который принимает это за глубокое и бодрое дыхание эпохи, должен переживать разлад.

Вот почему, несмотря на любовь к этим письмам, Зощенко выпускает «эту книгу с некоторой грустью и беспокойством».

«Я жалею, что я ее выпускаю. Я предпочел бы прочесть такую книгу, собранную другим писателем».

Мы — добавим от себя — также хотели бы видеть подобные сборники, выпущенные и другими писателями.

Ибо они — превосходная иллюстрация к творчеству последних, наглядное пособие при его разборе и выявлении резонанса, создаваемого произведениями писателя.

Руд. Бершадский.

[1]) Из примечания к письму, в котором некая провинциальная барышня, называя Зощенко «королем смеха», весьма кокетливо и несколько вульгарно просит его завязать с ней переписку.

ХРОНИКА

«ДЕЛО ПИЛЬНЯКА» И ПИСАТЕЛЬСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ.

Передовая Б. Волина в № 19 «Литературной газеты» сообщала о напечатании Борисом Пильняком в зарубежном белогвардейском издательстве «Петрополис» повести «Красное дерево», отвергнутой редакциями советских журналов, и указывала на аналогичные поступки Замятина и Эренбурга. Статья требовала от Б. Пильняка, председателя Моск. отделения Всероссийского союза писателей, ответа, почему он не протестовал против опубликования «Красного дерева» в «Петрополисе». Б. Волин, резко осуждая подобный контакт с белогвардейцами, призывал советскую общественность поднять свой голос возмущения против столь позорного и недопустимого явления.

В следующем номере «Литературной газеты» Б. Пильняк в «Письме в редакцию» объясняет свое молчание тем, что, не желая «делать себе рекламу», он не находил нужным печатать протест в СССР, так как здесь его повесть неизвестна, а за границей протестовать не имело смысла до появления отзывов.

«Литгазета» продолжала обсуждать вопрос о совершенно исключительном антисоветском выступлении Пильняка, доказывая, что «разоблачение поклепа на Советский союз, на его строительство и борьбу, разоблачение переклички с белой эмиграцией *является не травлей*, а прямой обязанностью органа Федерации объединений советских писателей», и признала «неудовлетворительными те двуличные оправдания, с которыми Б. Пильняк выступал в „Литгазете“». «Литгазета» равно как и исполбюро ФОСП, РАПП, «Кузница», Всероссийское общество крестьянских писателей и собрание московских писателей, объединяемых месткомом печатников, нашла нужным поставить также вопрос о необходимости выработки четкой политической платформы ВСП, о реорганизации Союза, ядро руководства которого «не вело никакой борьбы с реакционными, враждебными советской стране тенденциями в литературном творчестве ряда писателей и писательской общественности».

Секретариат РАППа и «Литгазета» призывают подлинно-советских писателей членов ВСП ликвидировать загнивание последнего и поставить во главе руководства его «действительных писателей-общественников, из которых многие в настоящее время стоят в стороне от руководящей работы в Союзе и числятся его членами лишь формально».

Общее собрание писателей, объединяемых московским месткомом писателей, еще точнее формулирует обязанности советских писателей перед СССР: надо «четче выявить свое политическое лицо во всех областях общественной, политической и литературной работы, которую они ведут, памятуя также о том, что пассивность в общественной работе равна в настоящий момент «дезертирству с фронта и предательству», вольному или невольному.

С резким осуждением поступка Пильняка выступили также конструктивисты, т. Маяковский от имени Лефа, «Перевал», ЦК Рабис и др. организации, а также ряд отдельных писателей: Багрицкий, Зелинский, Г. Серебрякова, Зозуля, Огнев, Копылова и др.

На ближайшем же после этих выступлений заседании правление Союза писателей вынуждено было признать «невозможным оставление Бориса Пильняка в руководящих органах Союза», поступок же его — «фактом общественно и литературно недопустимым», политической ошибкой, «граничащей с преступлением».

Саму повесть правление квалифицировало, как «поклеп на Советский союз, на его строительство и борьбу», «в чудовищно-искаженном виде» представляющий «советскую действительность».

Каковы же выводы, которые должны быть извлечены из приобретшего печальную известность «дела Пильняка»?

Некоторые наши литературные организации бюрократизуются, в руководство их попадают люди, не выражающие стремлений подлинно-советских писателей, «аполитичностью» [1]) и разрешением мелких хозяйственных вопросов они стараются затушевать перед советской общественностью свою политическую физиономию.

На новом этапе развития Советского союза, в период реконструкции, острее и явственнее происходит диференциация разных социальных групп и их выразителей на всех фронтах общественной жизни, в том числе и на литературном. В этот момент руководство крупнейшей— попутнической в массе своей — литературной организации выявляется как беспринципное, политически-расплывчатое.

Ясно, что такое руководство помогает скорее попутчику — хочет оно этого, или нет — перейти в лагерь буржуазных писателей, нежели продолжать срабатываться с пролетариатом и все более приближаться к нему.

Отсутствие серьезного критического отношения к своей работе, политическая беспринципность, отсутствие вдумчивой повседневной самокритики в писательской организации — вся глубочайшая опасность этого становится очевидной в связи с «делом Пильняка».

Выявление опасности отрыва руководства от организации, невозможность работы писательской группы без четкой политической платформы и четкой политической линии, необходимость постоянного контроля над деятельностью верхушки, более внимательное и чуткое отношение к колеблющейся части близких нам попутчиков [2]), активное вовлечение писателей в общественную работу — вот те необходимые выводы, которые сами собой напрашиваются из «дела Пильняка». Минимальным условием для выполнения этих задач являются отстранение старого руководства Союза писателей и создание подлинно политического руководства. На экстренном собрании членов Союза (см. отчет в № 22 «Литгазеты») старое правление было переизбрано. Новое правление должно немедленно приступить к выполнению требований единодушно выдвинутых советской общественностью и самой массой союза писателей в связи с «делом Пильняка».

В КОМАКАДЕМИИ.

В подсекции революционной и пролетарской литературы Запада.

П/секция собрала небольшой, но сплоченный рабочий кадр, активно работающий над рядом проблем и в первую очередь над изучением рабочей литературы Запада. Намечены доклады по латышской, литовской и польской литературам. Эти доклады составят сборник по рабочей литературе Запада.

В ЛИТЕРАТУРНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ.

В РАППе.

— Пленум правления РАППа открылся 20 сентября.

— Пленум ВОАППа, как и предполагалось, состоится в середине октября в Тифлисе.

— В настоящее время идут подготовительные работы по изданию нового массового литературно-художественного журнала РАППа, который будет выходить с 1 января.

---

[1]) В начале этого года Пильняк старался развить следующую формулу: художественный талант писателя обратно пропорционален его политической грамотности. Тогда же, между прочим, он заканчивал «Красное дерево».

[2]) Об этом, примерно, с вопиющей отчетливостью пишет И. Сельвинский в статье «О попутничестве» («Литгазета» № 21).

— В течение лета большинство писателей РАППа работали по сбору материала на фабриках и заводах. Писатели предполагают дать ряд очерков о социалистическом соревновании.

— Местные ассоциации РАППа принимают активное участие в социалистическом соревновании, вызывая отдельные группы на соревнование по урегулированию литературных занятий, по поднятию литературной грамотности, по устройству литературных вечеров на фабриках и заводах и пр.

— При Ленинградской ассоциации открылся кабинет начинающего писателя для оказания помощи в творческой работе и по консультированию молодых писателей.

— В издательстве «Московский рабочий» в серии «Новинки пролетарской литературы» готовятся к печати: вторая книга романа Ю. Либединского — «Поворот»; повесть Я. Шведова — «Обиды». Тема повести — жизнь рядовой женщины-работницы, отрывающей последние деньги для поддержания деревенского хозяйства.

— В серии «Новинки западно-европейской революционной литературы» принят к печати роман Лайона Киша — «Борьба идет». Автор описывает жизнь рабочих кварталов послевоенной Венгрии, личную жизнь рабочих и коммунистов в период венгерской революции.

— Готовятся к печати: поэма-пьеса Бруно Ясенского — Слово о Якове Шеле; Станде — роман из жизни рабочей Польши.

В обществе крестьянских писателей

— ВОКПом организованы новые отделения в Северо-Кавказской области, в Рязани и Калуге. Организован бежецкий литкружок. В Москве организованы кружки при рабфаке ВХУТЕИНа, при Центральном доме крестьянина, Центральном доме Красной армии и при «Журнале крестьянской молодежи». В настоящее время пересматривается программа занятий литкружков и намечаются руководители к новому литературному году.

— Во вновь избранный секретариат ВОКПа вошли тов Батрак, Дорогойченко, Завалишин, Субботин, Демидов Трусов, Васильев и кандидатами тт Зуев и Ревякин.

— Подбирается материал крестьянских писателей для выпуска литературно-художественного альманаха в издательстве «Федерация».

— Центральным советом ВОКПа заключен генеральный договор с издательством «Молодая гвардия» на выпуск «Новинок крестьянского творчества» (стихи, проза и критика). В новинках намечаются к изданию: повесть «В гору под гору» Ив. Васильева; повесть «Христос с Бердякиной пустоши» Ник. Брыкина; повесть «У печального кургана» Павла Журбы; повесть «Исповедь судьи» М. Карпова; повесть «Дни идут» И. Кологривского; «Прыжок в неизвестное» И Никитина; «Степная лерка» Е. Донцовой и книги стихов Лар. Мелковской и Мих. Журавлева.

— В издательстве «Московский рабочий» в серии «Современная крестьянская литература» печатается роман Г. Гладилова — «Стародубовщина» — из жизни глухой деревни, в которой происходит упорная борьба между крестьянской беднотой и кулаком. Борьба за новые формы сельского хозяйства, за организацию коммуны.

В «перевале»

— Д. Горбов готовит книгу статей «Не хочу быть критиком», которая выйдет в изд-ве «Федерация»; Лежнев кончает книгу статей; Слетов работает над романом «Черный передел»; И. Катаев сдает в Зиф книгу рассказов.

— В ближайшее время «Земля и фабрика» выпускает 7-й альманах «Перевал», в который войдут: «Мастерство» Слетова; «Молоко» И. Катаева; «Медведи» Пришвина; «Сыновья» Б. Губера В «Альманах» войдут также стихи Семеновского, Зарудина, Дружинина, Глинки и др. Литературные вечера группы «Перевал» начнутся в середине октября.

«В кузнице»

— С осени текущего года «Кузница» решила открыть литературно-художественные мастерские с таким расчетом, чтобы прежние собеседования, которые носили случайный характер, приняли форму семинария. Мастерские рассчитаны на 100—150 слушателей. При мастерских намечается издание заочных курсов для кружков «Кузницы», находящихся в провинции. Для таких кружков «Кузницей» предпринята работа по улучшению консультации начинающих писателей с тем, чтобы форма этих консультаций носила характер лекций по указанию методов творчества.

— К намечающемуся 10-летнему юбилею «Кузница» приурочивает издание исторического сборника, в который войдут воспоминания и документы членов «Кузницы». В связи с 10-летним юбилеем организации осенью текущего года намечается созыв конференции.

ТЕАТР

Москва.

— Репертуарный кризис далеко еще не изжит, и московские театры перед открытием зимнего сезона в ряде случаев катастрофически нуждаются в пьесах. В этом смысле показательно открытие сезона в академических театрах. Малый театр открылся «Сном в летнюю ночь» и «Ревизором»; МХТ — «Вишневым садом», а его малая сцена — «Сестрами Жерар». Не лучше обстоит дело и с рядом других театров. Наиболее благополучным является театр Мейерхольда, в распоряжении дирекции которого, помимо уже показанного летом в Харькове «Командарма» Сельвинского, имеются новые пьесы Третьякова, Эрдмана и Безыменского.

— По инициативе режиссера Н. Соколовского, создается и приступает к работе Общество международного рабочего театра. Это Общество имеет целью объединить западные самодеятельные театральные организации для обмена опытом, взаимного ознакомления и деловой помощи. Насущной задачей данного времени Общество считает организацию Центрального международного рабочего театра. К участию в организации и работе нового Общества привлекаются Профинтерн, комсомольские и профессиональные организации.

— Н. Д. Волков выпускает в изд. «Academia» двухтомную монографию о Мейерхольде. Автор использовал все имеющиеся материалы не только печатные, но и находящиеся в личном архиве Мейерхольда и других лиц. Книга охватывает всю театральную деятельность Вс. Эм. и характеризует его как актера, режиссера, педагога и общественного работника. Фигура одного из крупнейших работников советского театра дана в связи с историей театра за последнее время. Первые два тома обрисовывают период с 1874 г. по 1916 г. Волковым готовится к печати третий том о Мейерхольде — советском режиссере с 1917 г. по наши дни.

— Крупнейшие московские театры прорабатывают вопрос о переходе на непрерывную рабочую неделю. Мейерхольд со дня открытия вводит в ТИМе непрерывную неделю, так же как театры, открывающие сезон в ноябре. В октябре на непрерывную репертуарную неделю намерены перейти следующие театры: Большой, Экспериментальный, Малый, Камерный, Художественный театр и МХТ 2, Театр им. МГСПС, Реалистический театр и Театр революции.

— В Москве открылся 1 сентября в день МЮДа комсомольский кино-театр «Юнг-штурм». Это кино полностью обслуживается комсомольцами. Зал кино рассчитан на 500 мест. Репертуар нового кино будет строго выдержанным, и только картины, имеющие большое культурное или художественное значение, попадут на комсомольский экран.

— «Синяя блуза» с текущего сезона находится в ведении Центрального управления Госцирками.

— Любопытное начинание проведено во время гастрольной поездки в Харьков Московским театром обозрений Дома печати. Редакции местных газет организовали культпоход рабкоров на их спектакли. В этом культпоходе приняли участие около 1 200 человек.

— Центральный дом Красной армии организует специальный театр, назначением которого будет обслуживание в первую очередь работников Красной армии и их семей. При театре организуется постоянная труппа и драматическая студия, в которой будут совершенствоваться выдвинутые из среды талантливых красноармейцев будущие артисты театра ЦДКА. Репертуар театра будет преследовать задачи военно-политического воспитания.

— Музей игрушки организует цикл спектаклей кукольного театра. Ввиду исключительного успеха в прошлом году репертуар театра значительно увеличивается.

— Жаровым совместно с Поликарповым написана сатирическая комедия «Первый кандидат». Комедия принята Театром сатиры. Постановка поручена режиссеру Дикому. Тема пьесы — лишние люди в партии и советском аппарате.

— Организован театральный коллектив «Московский драматический рабочий театр им. М. Горького». Театр преследует следующие цели: дать рабочему зрителю здоровый, художественно и идеологически выдержанный спектакль и помочь созданию репертуара клубного и деревенского театров. Пьесы, ставящиеся в этом театре, будут выноситься на обсуждение рабочего зрителя и сдаваться в печать только после конференции зрителей.

— Московский центральный театр молодежи работает над постановкой пьесы тов. Ростиславлева на тему о социалистическом соревновании. Первое представление и открытие сезона 30 сентября. Кроме данной работы коллектив делает еще две вещи: оперетту на тему о дружбе и товариществе и пьесу о военной опасности и международной солидарности пролетариата.

— Осенью в Москве состоится Первый всесоюзный съезд авторов эстрады. В порядке дня следующие вопросы: авторское право, клубная эстрада, эстрадное творчество нацменьшинств, вопрос о создании художественного журнала по вопросам эстрады и т. д.

— Организуются два передвижных театра для обслуживания рабочих центров. Коллегия Наркомпроса считает желательной такую организацию при Художественном и Малом театрах.

— Исполбюро Федерации советских писателей ведет переговоры с артистом-режиссером Диким об открытии им театральной студии, работа которой будет непосредственно связана с ФОСП. Тов. Дикой ставит себе целью воспитать кадр новых пролетарских актеров исключительно из рабочих. Отбор в студию будет производиться на фабриках и заводах при ближайшем участии профорганизации.

Ленинград.

— Сезон Малого оперного театра и Театра оперы и балета (б. Мариинского) открылся старыми постановками. Первая постановка в балетном сезоне в б. Мариинском — «Красный мак», в оперном — «Руслан и Людмила» и в сезоне Малого оперного театра — «Снегурочка».

Однако в б. Мариинском предстоящий сезон знаменуется решительными поисками в области создания советской оперы. Беллетристу Б. Лавреневу заказан текст на тему о Кронштадтском восстании. Оперу на текст Лавренева пишет композитор В. Дешевов. Режиссер постановки — С. Гадлов.

— Первой новой постановкой балетного сезона явится «Динамиада» (сценарий А. В. Ивановского, муз. Д. Шостаковича). Сюжет балета построен на спортивном состязании, происходящем в некоей Фашляндии, в котором участвует и советская команда. Сопоставляя буржуазный и пролетарский спорт, сценарий дает основание как для политической сатиры, так и для использования в новом балете различных спортивных приемов. На ритмических особенностях спорта построена Д. Шостаковичем музыка. Ленинградская пресса отмечает исключительную ритмическую виртуозность молодого композитора. Ритм и темп доминируют в музыке «Динамиады». Ее особенность — одновременное звучание многих ритмических планов, что сообщает полифонический характер балету.

— Ближайшей новой постановкой Малого оперного театра явится опера «Нос» Д. Шостаковича, работа над которой ведется с прошлого года (худ. В. В. Дмитриев). В ноябре Д. Шостакович предполагает закончить заказанную ему театром оперу «Карась» на текст Н. Олейникова из современного быта. Из западного репертуара будут поставлены «Бокаччио» Фр. Зуппе и новая опера Хиндемита — «Новости дня». Постановка «Бокаччио» задумана в плане современного спектакля.

— 31/VIII пьесой «Высоты» Ю. Либединского открылся новый сезон Театра драмы (б. Александринский). Укрепление связи с организованным рабочим зрителем, внедрение в репертуар театра произведений советской драматургии, широкая культработа вокруг спектакля — являются новыми чертами, характеризующими в настоящее время б. Александринку, обновившую свое руководство в прошлом году «Высоты» шли в новой редакции, т. е. в несколько сокращенном виде и с перемонтированными ролями Ближайшей постановкой театра явится «Причальная мачта» О. Форш. Режиссура Л. О. Вивьен.

— Большой драматический театр открылся 7/IX пьесой «Город ветров» В. Киршона в постановке К. Тверского (худ. М. З. Левин). Театр неуклонно и последовательно проводит курс на советскую драматургию и индустриализованное оформление спектакля. Вплетение в органическую ткань спектакля на помощь актеру новейших достижений техники (динамические декорации, кино, радио, электро-эффекты) является характерной чертой деятельности театра, основной установкой которого остается создание на советской теме большого, волнующего, нужного нашей современности спектакля. Ближайшими постановками театра явятся «Инга» А. Глебова на тему о рабочей семье и положении женщины (реж. Б. Лмоховский, худ. П. Снопков) и «Заговор чувств» Ю. Олеши на тему о борьбе двух идеологий.

— 11/X в Народном доме им. Карла Либкнехта и Розы Люксембург откроет свой первый сезон после нескольких лет перерыва Драматический театр. Труппа театра составлена из актеров московских и ленинградских театров. Из московских театров в труппу войдут: Гарин (театр им. Мейерхольда), Астангов (московский Театр революции), из ленинградских: Усачева (Госдрама), Гурьева (б. Народный дом) и др. Режиссура театра предполагается в составе Н. Б. Лойтера (моск. Театр пролеткульта), Люце (моск. Театр революции) и А. Д. Дикого (б. реж. МХТ 2). Для открытия сезона пойдет пьеса Волковой «Чикаго» — инсценировка известного одноименного романа. Следующими постановками предполагаются «Партбилет» Завалишина и «Чудак» Афиногенова.

Государственное издательство

Отв. редактор **В. Фриче.**

Зам. отв. редактора **И. Беспалов.**

Редакционная коллегия: **Р. Азарх.**
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Переверзев.